إلى أستاذي الكبير الدكتور أحمد الشرباصي ..

أعطيتني حبك .. وأنا طفل يلهو بالأبجدية ..

وها أنا أعطيك قلبي .. دارساً يدق باب الدكتوراه

ولكن يبقى .. أن ما بيننا أكبر دائماً من الحب

والأبجدية .. والدرجة العلمية .. التي

تمنحها اليوم .. ويقيناً أننا نلتقي عليه .. للأبد .. ودائماً

ابنك

محمد [illegible]

١٣/١٢/١٩٧٦

جامعة الأزهر

كلية اللغة العربية — قسم الأدب والنقد

رسالة دكتوراه

=======

ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر

=================

رسالة دكتوراه باشراف الاستاذ الدكتور احمد الشرباصي ، الاستاذ بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر .. مقدمة من الطالب / محمد أحمد العزب ، المدرس المساعد بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر — بأسيوط . الى قسم الأدب والنقد بكلية اللغة العربية .

=========================

مقدمـــــــــة

=======

— ١ —

حين فكرت فى اختيار موضوع تدور من حوله هذه الدراسة ، كان أمامى طريقـــــان :

أولهما — أن أقع على موضوع مطروق تعيننى فيه دراسات سابقة وصلتْ الى نتائج محددة استطيع بقليل من الذكاء الدراسى أن أجعلها نتائجى ، وان اضفى عليها طابع الاجتهاد الذاتى كمـــا يفعل ذلك — للأسف — غير واحد من الدارسين ... وثانيهما — أن أقع على موضوع يتسم فى أكثر جوانبه بالجدة والبكارة ، وتحس القدم الخائضة فيه بأنها تخوض واديا مليئا بالأخاديد والنتوءات ، كما يفعل ذلك — بحق — غير واحد من الدارسين الجادين كذلك .

وكان الاختيار الثانى هو الأرجح منذ البدء ، وهو الأقرب الى طبيعتى الفنية التى ألفت مواجهة الأصعب فى الطبيعة ، والأعقد فى الفن والفكر .. ولست أعتذر عن هذا الاختيار حين أزعم أنه شئ قدرى أهلتنى له تكوينات عديدة ، ولكننى اضع الظاهرة فى مناطها الصوابى من حركة البدء وحركة الاندفاع .

اذن فقد كان اختيارى لظواهر التمرد فى الشعر العربى المعاصر موضوعا لهذه الدراسة ، نوعا من الاستجابة الوهلية لنداء الفطرة .

وكان عرفانى بفداحة المخاطرة أول حوافزى على طرائق الاستمرار ، مع ايمانى الجازم بأننى أواجه نوعا من الصعوبات .. ونوعا من التحديات :

كانت الدراسات التى سبقتنى فى هذا المجال توشك أن تكون لا شئ ، أولا : لأنهـــا دراسات غير متكاملة ، بمعنى انها تشير عرضا الى بعض ظواهر التمرد من خلال حديثها عـــن قضايا نقدية أخرى .. وثانيا : لأنها فى سوادها الأعظم كانت تخلط فى حديثها بين التمرد والتجديد ، وبين التمرد والثورة ، وبين التمرد والشكوى ، مما غلف حديثها عن التمرد بكثير من الضباب وغير قليل من الخلط .

وحتى فى هذا المجال كانت الدراسات المساعدة لى نادرة أو تكاد تكون نادرة ، وكنـــت مضطرا فى كثير من الاحيان الى محاكمة النص الذى تعاقب عليه الدارسون من خلال رؤية مغايـــرة بكل ما يحمل هذا الفعل النقدى من مخاطر التصدى لجيل من الفهم المستقر على شئ معين ، والتحول به من شاطئ الاستقرار على شئ الى شواطئ الابحار الى شئ جديد .

وهذا هو جانب الصعوبات •

وكان امامى عديد من المحاذير : أولها الحس الدينى الذى أعتقده وتعتقده معى القاعدة العريضة للأمة العربية التى تبدع وتتلقى هذا الشعر العربى • بكل ما يثور حوله من جدل، لأن مفهوم التمرد ينسحب على كل شئ • وقد ينسحب على فعل الشعراء الذين علا صوتهم فى أحيان كثيرة بالتساؤل والاحتجاج •• وثانيها : العرف الاجتماعى الذى يتحرك من خلال قوالب ثابتة لا تتحول الا على مسافات زمنية سحيقة • وبفعل قُوى غير منظورة تعمل وفق منطق وئيد هو الى السكون أقرب منه الى الحركة والاندفاع •• وثالثها : نوعية المناخ الجامعى الذى أتقدم اليه بهذا العمل • فان هذا المناخ منوط به الحفاظ على روح الحركة التراثية واطارها معا • وهو من هذه الزاوية متوائم مع طبيعته حين يأخذ موقع المحافظة وليس موقع الابتداع والجرأة فى تناول كثير من الظاهرات •

وهذا هو جانب التحديات •

— ٢ —

كانت هذه هى الصورة الكلية لما واجهت من فراغ نقدى •• ومن محاذير تهدد بفداحة المعاطب التى تكمن وراء كل منحنى وكل مضيق •• ولكننى مضيت وفى يقينى أننى مؤيد من جهات وليس من جهة واحدة •

فخلو الحقل الأدبى من الدراسات المتخصصة فى هذا المجال هو وحده المبرر الحقيقى لشرعية وجود مثل هذه الدراسة •• لأن العمل العلمى حين يكتفى بترديد ما سبق أن قيل ربما لمئات المرات • يستحيل على الفور الى عمل حامل لتجريمه ورفضه •• وخير للدراسة العلمية أن تقع فى أخطاء منهجية — وهى أفدح ما يمكن أن تقع فيه — مع حرصها على مواصلة الابتكار والخلق • من أن تظل راسفة فى قيود الترديد والتقليد حتى ولو كانت مع المنهج على وفاق وعناق •

ومواجهة الاجماع النقدى برأى نقيض فى تحليل ظاهرة أو قضية أو اتجاه أقل خطلا — اذا كان نابعا من فهم حقيقى لطبيعة الظاهرة أو القضية أو الاتجاه — من المرور السانح بالموافقة عليها • اذا كان ذلك نابعا من مجرد موازاة الجماعة • أو محاذاة الجمهرة • أو متابعة الاجماع •

والتهجم على الحس الدينى باعتراضات شعرية لا يمكن ان يشكل نوعا من الخطر الصميمى على هذا الحس الدينى • بقدر ما يشكل أنواعا من الحوافز الدافعة لرجاله الى فتح حوار فكرى يضئ المسافة بين ضرورة الايمان وعرضية الالحاد • وبين وثوق القضية الدينية ونزق القضية اللادينية •

وبين انفتاح الفكر العقيدى وتساؤلات الفكر الزمنى اذا جاز أن يقال .

وهز العرف الاجتماعى لا يعنى هدم الاطار الذى تتحرك فيه الجماعة ولكنه يعنى ضرورة اعادة النظر فى وضعية هذه الأعراف على ضوء ما جد فى العصر من مضامين فكرية وثقافية تتناول بالضرورة جوانب الرؤية لهذه الأعراف من هنا أو من هناك .

وأما عن نوعية المناخ الجامعى الذى يتقدم اليه هذا العمل على استحياء من فرط تواضعه الى جوار ما احتضن هذا المناخ من شوامخ الاعمال .. فان يقينا نهائيا يجب ان يستقر فى الاعماق بأن الأزهر كان وما يزال وسيظل ، موئل الحرية العلمية الأخير ، ومنارة الفكر الحضارى المستنير ، وأكاد أجزم بأن الأزهر حمل الراية من خلال المعارضة وليس من خلال الموافقة ، وما تزال طريقة كتبه فى التفكير والتعبير تؤكد على هذه المقولة لشيوخه الأبرار : (أقول كذا .. فان قلت كذا .. قلت كذا ..) وقولهم فى نهاية كل قول : (والله أعلم ..) .. تأكيدا لمشروعية الحوار حول كل قضية ، واصرارا على أن الكلمة الأخيرة فى أى من القضايا لم تقل ، ولا ينبغى لبشر محدود أن يقولها — فى غير الحقائق الثوابت — بلا مبالاة ... وهكذا انحلت الصعوبات والتحديات التى لا شىء !!

— ٣ —

ولقد مال بى الى اختيار هذا الموضوع عشق ذاتى نما بينى وبينه ، وأحسست أنى من خلاله قد أكون قادرا على ان اقول كلمة مفيدة ، وعلى أن أناقش قضايا لا يطامن من حلولها التاريخى أن نصمت عنها كدارسين ، وعلى أن أحقق بالاجتهاد ما أعجز بالقطع عن موافقته بالصمت أو بالمتابعة .

فان أكن مؤمنا وفق فذلك تأييد الله القوى !!

وان أكن محاولا كبا فتلك هى قدرتى وذلك هو مداى !!

تمهيد

— ١ —

مفهوم التمـــرد :

موضوع هذه الدراسة هو : (ظواهر التمرد فى الشعر العربى المعاصر) ومن الطبيعى ان يكون تأمل معنى (التمرد) وتأمل معنى (المعاصرة) ضروريا قبل ان نمضى فى طريقنا ، توافقا مع روح المنهج العلمى الذى يجنح الى تحديد المفاهيم ليكون بنجاة من مظنة الاطلاق أو مظنة التعميـــــم .

وقد يكون تأمل معنى (التمرد) من الوجهة اللغوية والوجهة الفنية أهدى فى تحديـــد ماهيته ، وابراز ما نريده منه فى هذا المجال . لانه من الوجهة اللغوية يتردد بين معانى الاقبال والعتو والعصيان والخروج . ولأنه من الوجهة الفنية يتردد أيضا فى كتابات المفكرين المعاصرين بين معانى الرفض والتململ والغضب ورؤية الاشياء من زاوية التحدى لها ومعارضة قوانينها الشاملة .

ومعنى ان يلتقى مفهوم (التمرد) من الوجهة اللغوية والوجهة الفنية على معانى الغضب والمعارضة والاحتجاج ، انه ليست هناك مسافة فاصلة بين معنى التمرد فى وضعه اللغوى ومعنـاه فى ابداع المبدعين ، وأن شعر التمرد فى النهاية ليس عبثا يصطنعه طائفة من اللاهين بقدر ما هو ظاهرة أدبية تستجيب لواقع لغوى وفنى بكل ما ينحنى عليه هذا الواقع اللغوى والفنى من استجابـة لقوانين الواقع السياسى والاجتماعى والميتافيزيقى كما يتلقاها الفنان .

ان معاجم اللغة التى تناولت مادة (مرد) بالتحليل والتحديد تكاد تجمع علـى دوران هذه المادة فى اطار ما أسلفنا من معانى الغضب والتململ والمعارضة والاحتجاج ، ففى (تـاج العروس) — وهو صورة مقاربة لغيره من معاجم اللغة فى هذا الصدد — : (مرد) على الأمر (كنصر وكرم) يمرد (مرودا ومرودة) بضمهما (ومرادة) بالفتح (فهو مارد ومريـد و) تمرد فهو (متمرد أقدَمَ) وفى اللسان أقبل (وعتا) عتوا وقال ابن القطاع فى الأفعال مـرد الانسان والسلطان أى كنصر مرادة عتا وعصى ومرد أيضا كذلك وفى الاساس المارد هو العاتى وهو مارد من المراد وتمرد وشيطان مريد ومريد ونقل شيخنا عن بعض أئمة اللغة مرد كخبث وزنا ومعنى (أو هو) أى المرود تأويله (أن يبلغ الغاية التى يخرج بها من جملة ما عليه ذلك الصنف ج) مراد كما فى الاساس و (مردة) محركة جمع مارد (ومرداء) جمع مريد كحنفاء وشيطان مريـد ومارد واحد وهو الخبيث المتمرد الشرير وفى حديث رمضان وتصفد فيه مردة الشياطين ومرد على

الشر وتمرد عنا وطغى)[(١)] .. هذا هو معنى التمرد كما وثقته معاجم اللغة : تجاوز الواقع والاحتجاج في وجه الأعراف والتقاليد .

— ٢ —

فاذا انتقلنا الى تأمل معناه في الأعمال الفنية والنقدية عرفنا أنه يدور حول محاور التجاوز والمعارضة والاحتجاج ولعل في ابداع الكاتب الفرنسي (البير كامى)[(٢)] وهو واحد من الذين اصلوا بعمق لظاهرة التمرد — ما يؤكد لنا ان مصطلح التمرد يعني عنده "لا" و "نعم" .. لانه يرى : (أن أكثر التمرد سلبية "ومثاله العبد الذى يعصى فجأة أمرا لسيده" يشتمل بالضرورة على ان ثمة عنصرا ايجابيا ، فاذا ما رفضتُ أداء عمل أكرهت عليه فهذا يعنى فى دخيلة نفسى ارادة غامضة نوعا ما فى أداء نقيضه)[(٣)] ..وقد استطاع كامى فى (أسطورة سيزيف) : (أن يسجل السمات الرئيسية لتمرده ، انه تمرد شجاع ، وهو تمرد واع مستبصر ... يرى بوضوح أن العالم غير قابل للفهم)[(٤)] . ولكن (كامى) يصر على مواجهة هذا العالم المغلق وتحديه وانتضاء أسلحة التمرد فى مواجهته ، لأن التمرد فى الفن ليس ترفا ابداعيا يمارسه الفنان بقدر ما هو موقف وجودى يحاول ان يفهم العالم ككل ،وأن يشمل نوعا من الجدل حول بعض جوانبه المعقدة التى تستعصى على الفهم ، وهنا مناط الحركة فى أدب التمرد : نعنى أنه فى أدب التمرد يقال دائما : ان (اللامعقول) لا يوجد فى الانسان ، وهو لا يوجد كذلك فى العالم ،ولكنه يوجد فى لقائهما معا .. العالم أو قل بعض العالم متأب بالضرورة على الفهم ، والوعى الانسانى واع بتأبى هذا العالم أو بعضه بالضرورة على الفهم ، وهنا جوهر المأساة أو ذروة الصدام ، حيث يريد الوعى اكتشاف العالم ككل ، بينما العالم ككل ، محصن بلا قابلية الكشف ، ومن هنا يندلع التناقض ويشهر التمرد سيفه .. ولقد حاولت أشياء كثيرة ان تقدم الحل ، ولكن فكر التمرد كان أكثر استجابة للغضب ، رفض ان يكون الحل ميتافيزيقيا ، ورفض ان يكون سكونيا ، ورفض كذلك ان يكون نفيا مطلقا أو تأكيدا مطلقا ، وحرص على شئ واحد هو أن يبقى الصراع المنبثق من اصطدام الوعى البشرى بجدار العالم الكثيف قائما حتى لا يفقد التمرد صوته ومجاله .. انه ليؤكد أن

---

(١) تاج العروس المجلد الثانى ص ٤٩٩ .
(٢) فيلسوف فرنسى معاصر وأديب روائى ، عرف بفلسفة العبث واللامعقول .
(٣) مورفان لويبسك . البير كامى — حياته وأدبه وفلسفته من كتاباته — ص ١٢٥ .
(٤) روبير دولوبيه — كامو والتمرد — ص ١٩ .

هذا الصراع (يتضمن غياب الامل غيابا كليا " وهو غياب لا صلة له باليأس " والرفض المستمر " الذى لا يجب ان نخلطه بالتخلى " وعدم الرضى بشكل واع " وهو ما لا يجب ان يقارن بعدم الراحة الذى مصدره عدم النضج ...) (١) . وهو لا يكتفى بتقرير هذه المواقف ، ولكنه يضع ظاهرة التمرد فى مستوى يدور مع الانسان فى الكون وجودا وعدما : (اننى اتمرد .. واذن فانا موجود) (٢).

هذا هو التصور الفنى لفلسفة التمرد : رفض الكون كما هو .. والاحتجاج فى وجه الطبيعة الصامتة .. والعمل على خلخلة القيم السائدة .. والبحث للانسان عن مخرج من أزمة الوجود والحرية والصيرورة .. وهو تصور يلتقى فى النهاية بالمعنى القاموسى للتمرد ، أو قل انه تصور ينقل المعنى القاموسى للتمرد من وضعيته اللغوية الساكنة الى وضعية فنية تموج بالحركة وتضج بالنبض وتنطق فى المواقف والشخوص .

— ٣ —

اذا تحدد هذا التصور الفنى لفلسفة التمرد ، فما الفرق اذن بين التمرد والتجديد ، اذا كان كلاهما عاملا فى مجال تغيير الأعراف السياسية والاجتماعية والفنية من خلال العمل الشعرى ؟

الفرق بين التمرد والتجديد هو ان التجديد يعمل فى مجال الماضى باحيائه أو بعثه أو استلهام صوره وأخيلته وأفكاره ، أو باحتذاء مناهجه وأمثلته ، كما فعلت حركة الاحياء والتجديد التى قادها البارودى (١٨٣٨ — ١٩٠٤) (٣) فى مجال الشعر فعارض فحول الشعراء من جاهليين وأمويين وعباسيين ، وان يكن قد ترك ملامحه واضحة على بعض هذه المعارضات ... اما التمرد فهو عمل فى مجال الماضى أيضا ولكن ينقضه أو تجاوزه أو الثورة عليه شكلا ومضمونا كما فعلت مدرسة الديوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو والمدرسة الرمزية ومدرسة الشعر الحر على تفاوت بينهما ينبغى أن لا نهمله .. وبديهى ان التمرد لا يرفض الماضى كله ، ولكنه يسلط رفضه على جوانب الجمود والاتباع فى هذا الماضى ، لان رفض الماضى كله ليس فى طاقة شاعر متمرد أو حتى مدرسة شعرية متمردة ، فالماضى ليس كله جامدا أو متخلفا حتى فى نظر أشد الاتجاهات تطيرا وتشاؤما ، كما ان الشاعر ليس ديانا يستطيع ان يحاكم الظاهرة التاريخية فى شمولها من البدء حتى الختام !!

---

(١) انظر (اسطورة سيزيف) و (التمرد) لألبير كامى .

(٢) ألبير كامى — التمرد — ص ٣٠ .

(٣) رائد البعث الشعرى له ديوان مطبوع ومختارات من الشعر العربى .

وينفرد التمرد عن التجديد بكونه يعمل فى مجال الواقع التاريخى الذى يعيش فيه ، بمعنى انه يشكل مواجهة مستمرة لكافة جوانب الجمود والقهر والانحطاط فى الادب والسياسة والاجتماع مستهدفا غضب الحاكم والجماهير ، الا أن عناصر الأصالة الكامنة فى غضبه الثورى توءجج فيه قيم التصدى والاستمرار ... من هنا يصبح (المأساوى) و (التاريخى) هما مجال فعل التمرد ، لأن المأساوى يشكل العذاب الذى يندفع التمرد للاجهاز عليه .. ولان التاريخى هو الاطار الحى الذى يتحرك فيه التمرد حتى لا يتحرك فى فراغ .. وينبغى ان يفهم التاريخى هنا على مستويين متوازيين : مستوى الحضور الحقيقى فى الواقع التاريخى ، ككل حركات التمرد الفاعلة فى التاريخ ، ومستوى الحلول فى واقع الذاكرة التاريخية ، ككل المقولات الفلسفية والميتافيزيقية .

وكما ان هناك فرقا بين التمرد والتجديد يجب ان نلاحظه فكذلك يوجد فرق بين التمرد والثورة .. فالتمرد (فى الشعر) يمهد (للثورة) فى (الواقع) بكل ما يعنيه هذا الواقع من فن وسياسة واجتماع .. ومعنى هذا أن التمرد فى ذاته لا يضع بدائل للواقع الذى يحتج عليه ، ولكنه يمهد للثورة الدفعة أساسا فى اتجاه ايجاد وتأكيد البديل ، أى ان التمرد عامل بالفعل فى جانب السلب أى (الهدم) بما هو نقض للواقع القائم ، وعامل بالقوة فى جانب الايجاب أى (البناء) ، بما هو اعداد فى الثورة التى تتمخض عنه .

يقول البير كامــــى :

(وبينما نجد التاريخ الجماعى لحركة التمرد هو تاريخ كفاحها اللامجدى مع الواقع ، أو هو تاريخ الاحتجاج الذى يشيع غامضا والذى يخلو من وجود أية مناهج أو معقوليات ، نجد الثـــورة تحاول أن تشكل الافعال فى قوالب فكرية ، وتضع العالم فى اطار نظرى) (١) .

(فالثورة فى رأى ألبير كامى نتيجة منطقية لا مفر منها للتمرد ، وعلى حين ان التمرد هو فـى حقيقته موقف ذهنى أو عقلى فحسب فان الثورة انما هى تطبيق سليم لمفاهيم التمرد) (٢) .

واذن فالتمرد يقع فى منطقة بين الثورة والشغب الفكرى ، لأن الثورة حركة باحثة عن بديل موضوعى لواقع موضوعى تريد ان تجهز عليه ، بينما يقف التمرد عند حد الاحتجاج على هذا الواقـــع المهشم وادانته والانقلاب عليه ... ولأن الشغب الفكرى تحرك باحث عن مجال يريد ان يثبت ذاته

---

(١) ألبير كامى ــ التمرد ــ ص ٩٣ .

(٢) انظر : الثورة والتمرد عند البير كامى ــ د . فوءاد زكريا ــ مجلة الفكر المعاصر ــ العدد الثالث مايو ١٩٦٥ .

فيه ، غير مبال بقضية كونه غاضبا لماذا ؟ وغاضبا من أى شئ ؟ بينما يقف التمرد عند التزامه بالاحتجاج على الجانب المظلم أو الكثيف أو العشوائى من خارطة الوجود ، أى أنه يعرف لماذا هو غاضب ، ومن أى شئ هو غاضب كذلك .

ان التمرد يضع الثورة امام مفردات الواقع وهى (أى هذه المفردات) فى حالة تفكك كامل نتيجة لمحاولة التمرد لها وهز قواعدها المستقرة هزا أشرف بها على الانهيار .. وهو (أى التمرد) يضع الشغب الفكرى فى حجمه الطبيعى فى موقع وراء التاريخ ، لأن تيار التطور العام لا يلتفت كثيرا الى التوتر الفردى أو الجماعى الناشئ من فراغ فلسفى .. وهكذا يحتل كل مصطلح موقعه الطبيعى من حركة التاريخ فلا يختلط التمرد بالثورة لان التمرد مقدمة لنتيجة هى الثورة ، ولا يختلط التمرد بالشغب الفكرى لان التمرد فعل ناشئ عن شئ حقيقى ولشئ حقيقى بينما يلوح الشغب الفكرى ناشئا فى أرقى مظاهره عن وضعية مظهرية تضرب فى الظلام بلا رشاد .

ثم ماذا بعد ان يصل التمرد بالواقع الموضوعى الذى تمرد عليه الى حالة التفسخ الكامل ويسلمه الى الثورة لتديل منه للبديل الموائم أو غير الملائم ؟ هل يكف التمرد عن تمرده ؟ أم أنه يندفع باحثا عن واقع أخر يحس بلا معقوليته ليسلط عليه تمرده ورفضه واحتجاجه ؟

أعتقد أساسا ان التمرد لكى يظل تمردا حقيقيا ينبغى ان يخلق لنفسه المجال الذى يتحرك فيه ، بمعنى أنه ينبغى ان يكون سابقا لأحلام الثورة بمسافات لا تلحق ، فاذا ترك وراءه أرضا محروثة وجاءت الثورة فتعهدت هذه الارض بالرى والبذار .. كان هو فى موقع اخر من الارض بينه وبين موقع العمل الثورى مسافات ومسافات .. أى ان التمرد مطالب دائما بأن يسبق الثورة فلا تلحقه ليظل عاملا وقادرا على الفعل التاريخى ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان التمرد مطالب ــ الى جوار محاولته الدائبة فى خلق مجال سابق على الفعل الثورى ــ بالالتفات الى الثورة كواقع موضوعى قابل للتمرد والغضب والاحتجاج ، ان الثورة حين تستقر تأخذ موقع الدفاع عن منطقها ومشروعيتها وانجازها التاريخى ، وهى بذلك تشكل واقعا قهريا يحفز الى المعارضة .. وهكذا يظل التمرد عاملا فى المستقبل بما هو سابق للثورة .. وعاملا ايضا فى الحاضر بما هو نقيض التجمد فى وضعية معينة تصادر منطق التطور والاستحالة الذى هو القانون الحقيقى للاشياء .

هل يقف التمرد اذن فى المسافة الفاصلة أو الواصلة بين الضدين ؟ أعنى هل يقف التمرد بين الاستمرار والتغيير ، بين الجمود والثورة ، بين القبول المطلق والرفض المطلق ، ليأخذ وليدع من كل

هؤلاء وهـؤلاء ؟

نعم •• هو يقف فى المسافة بين القبول والرفض ، ولكنه دائما يختار (المسافة الأخرى) التى لايكرر فيها نفسه ، ولا يغلق الدائرة فيها على طموحه ونزوعه •• فاذا أضفنا الى ذلك ما سبق أن قررناه من ان التمرد الحقيقى هو الذى يخلق لنفسه واقعا محتملا يتمرد فيه وعليه ، الى جوار الواقع الانى الذى يمارس فيه فعله الكادح ، عرفنا ان هذه (المسافة الفاصلة أو الواصلة بين الضدين) ليست مسافة سكونية متجمدة ، ولكنها مسافة متحركة تخلق الواقع الذى تتمرد عليه ، والحلم الذى ترتمى على أعتابه ، ولا ينبغى ان يفهم ذلك على انه نوع من التلفيق أو خلق واقع غير موجود فى الزمن التاريخي ، فان الواقع الذى يمارضه التمرد مقدود من لحم الحركة الحية للتاريخ •• غير أننا نتحدث هنا عن الواقع الشعرى الذى يعكس الواقع الزمنى ، وايضا عن الحلم الشعرى الذى يخلق الحلم الزمنى ، لأنه وحده هو مناط الجدل ومحور الحوار •

بالطبع لا يمكن ان يكون التمرد منشقا حتى على نفسه ، أعنى انه لا يمكن ان يعمل على نقض التقاليد الفنية وهو مجدب الذاكرة من استشراف تقاليد بديلة ، ان الاستشراف قصاراه ، أى أنه يضيق بالجمود على نمط ويرسل صيحات احتجاجه فى وجه هذا النمط وهو معبأ الذاكرة برؤيا ابداع جديد يمكن ان يومئ دائما اليه ولكنه لا يضعه موضع الفعل لأنه عمل الثورة وليس التمرد هو وضع البديـل !!

— ٥ —

ولكى نزداد يقينا بماهية التمرد كظاهرة من ظواهر ابداعنا الشعرى المعاصر لابد أن نلاحظ ان هناك نوعا من شعر التمرد الذى يمثل عند شاعره (ظاهرة مكتملة) أو (قضية عقائدية) ، وهو ذلك النوع الذى يعمق باستمرار مجرى تمرده ويضيف باستمرار الى كم وكيف هذا التمرد ، حتى ليحسب الدارس والمتلقى على السواء أن الشاعر الذى أبدع هذا الشعر يوشك أن يكون كائنا شعريا من فرط ايغاله فى تلوين كل ما يبدع بهذا اللون المتمرد ••• ولابد ان نلاحظ ايضا ان هناك نوعا من شعر التمرد الذى يمثل فى ابداع شاعره (سانحة) من سوانح الذات ، أو (انفلاتة) غضب ربما تكون قد فجرتها وضعية معينة فى حينها ، وهذا النوع من الشعر يتناثر فى ابداع الشاعر أو الشعراء هنا وهناك ، دون التزام بمضمون التمرد على مستوى الدوام والاستمرار ، ودون تصد لحمل أمانة المواجهة اذا تحتمت المواجهة •

من هنا ينبغى ان نفرق دائما فى قضية تقويم هذه الظاهرة ـ ظاهرة التمرد فى الشعر ـ بين الشعر والشاعر ، بمعنى اننا نستطيع ان نركز على (شعر السوانح) بما هو تمرد وحسب ، وليس من خلال تقويمنا لشاعره : متمرد هو أو قانع . تماما كما نركز على (شعر الظاهرة) بما هو تمرد وحسب وليس من خلال تقويمنا لشاعره : قانع هو أو متمرد .. ان ذلك يضيف الى دراستنا قيمة احتواء شعر السوانح ، لأن بعضه يرقى الى افاق عالية فى التمرد ، ولو اننا حاصرنا شعر التمرد فى طائفة الشعراء الذين تمثل حيواتهم سلسلة تمرد متصلة الحلقات ، لأسقطنا كثيرا من روائع شعر التمرد لم يستطع شعراؤه أن يكونوا لا على مستوى (الظاهرة) تكاملا وتعميقا ، ولا على مستوى (القضية) ايمانا وشهادة تحت الراية ، وفى هذا اهدار لقيمة فنية جريا وراء أمل قد لا يتحقق الا فى القليل .

ـ ٦ ـ

ولا بد عند استقراء ظواهر التمرد ان تصادفنا ظاهرة معقدة .. وهى ان التمرد فى اساسه احتجاج على اللامعقول الذى يستشعره العقل البشرى فى مواجهته لحوائط الوجود الكثيفة ، ولكن أدب التمرد يمارس بعض عطه الابداعى فى الفن من خلال رموز مغلقة ، واشارات تاريخية سحيقة ، وأساطير يشتبك ساذجها بعميقها ، وأقنعة تضع فوق كثافة التعبير كثافة احالتها على الشخصية القناع .. هذا من جهة ..... ومن جهة اخرى فان التمرد يزعم أنه صاحب تجربة حقيقية تحمل رائحة التراب والعرق والدم ، أى أنه يوشك فى كل مظهر من مظاهر ابداعه الفنى أن يكون مغموسا بطين الواقع وحاملا لهموم الطبقة الكادحة التى يستلهم من مرارة واقعها الأليم عناصر تجربته الفنية ، وحوافز استمراره على خط المواجهة بلا ملال .. فلمن اذن يتوجه هذا الفنان الحامل لهموم هذه الطبقة الكادحة ـ فى مجال الشعر ـ بهذا الكم الهائل من التكثيفات والتجريدات والأقنعة والرموز والاساطير ؟ ولماذا لا يتحرك فى اتجاه الوضوح ؟ لقد كان جديرا به وقد وضحت ملامح الحركة التاريخية المعاصرة فى ذاكرته ان يعطى شعرا يعكس صفاء فهمه للحركة التاريخية الانية ، وأن يشهر كلماته فى وجه لزوجة (اللافهم) التى تحتاج الكلمات معها الى ارتداء أكثر من قناع لتوائم المضمون الذى تريد ان تعبر عنه !!

هذه هى الظاهرة المعقدة ، أو قل هذه هى المعادلة الصعبة فى شعر التمرد .

قد يقال بأن تحديد موقفنا من ماهية العمل الفنى يقترب بنا من رؤية حل هذه المعادلة ..

فاذا اتفقنا على ان الفن بالضرورة ليس هو (نقل) الواقع من لغة الطبيعة والتاريخ الى لغة الشعر والفن .. ولكنه (خلق) الواقع والطبيعة والتاريخ مرة أخرى وفقا لقوانين الفن وليس لقوانين الاشياء كما هي في التاريخ .. أمكن أن يصبح بعض الغموض وبعض الرمز وبعض التقنيع مبررا الى حد ما ، لانها بعض قوانين العمل الفني الذي هو خلق جمالي قبل كل شئ ، ويصبح الوضوح في الطبيعة والفن شيئا ساقطا منذ البدء لأنه ضد طبيعة قوانين (الخلق) الفني ، وان كان في نفس اللحظة وفق طبيعة قوانين (النقل) التي يرفضها الفن ، والشعر منه على وجه التحديد !!

قد يقال هذا .. وقد يقارب المنطق هنا حد الصواب .. ولكنه يبقى في النهاية عاجزا عن تبرير الكثافة الهائلة التي تحجب الرؤية في العمل الفني حتى عن أشد الدارسين اكبابا على محاولة الاستبطان ، فضلا عن القاعدة المريضة من المتلقين الذين يريد التمرد تثويرهم على وضعية معينة ، وتحريكهم في اتجاه وضعية أخرى .. ان الغموض يختلف هنا كيفيا عن العمق ، فالفن مطالب باستمرار أن يعطي الأعمق ولكنه ليس مطالبا للحظة واحدة ان يعطي الأظلم ، وهذا هو الفرق .

صحيح ان هناك من القضايا الفكرية ، والظواهر الوجودية ، والمقولات الميتافيزيقية ما هو غائم بل ومعتم تماما .. وصحيح كذلك ان التعبير عن هذه القضايا والظواهر والمقولات قد يتأثر بما فيها من كثافة وجهامة واعتام .. ولكن ليس الى الحد الذي يعكس وضعيتها الوجودية المغلقة فقد اتفقنا منذ لحظات على ان الفن خلق وليس نقلا .. ثم ان التعبير عن الغامض اذا استحال هو الاخر غامضا فانه يحكم على نفسه بالعبثية والاحباط لانه حينئذ يكون مجدبا من الجدوى .. فاذا قيل ان الفن يحس ولا يفهم .. قيل ايضا ان كل احساس بشئ هو بالضرورة نابع من تفهم هذا الشئ أو حتى احساسنا بقابليته للفهم .. أما أن يستحيل العمل الفني الى عالم مغلق ، بدعوى انه يعبر عن مفردات تجربة مغلقة ، فلسنا نستطيع ان نوافق على هذه المقولة الا مع ضمان ان نجد في العمل الفني حتى كوة صغيرة نطل منها على العالم الذي تتحرك في فضائه التجربة ، ويتحرك على جنباته الفنان .

ان الغموض المستعصي في الابداع يجرده من دعوى التمرد حتى ولو كان مضمون هذا الابداع فائرا بالغضب والاحتجاج ، لأن هذا الغموض معناه أن الفنان يعيش في مناخه الثقافي وليس في

مناخه الواقعى .. أى أنه يعتمد فى ابداعه على ثقافته التجريدية وليس على احتكاكه المباشر بالتجربة الحيوية التى يحياها الاخرون .. وكذلك يعنى هذا الغموض ان الفنان ذاهل عما حوله ومنحن على ذاته يتأملها ويتلهى بأعماقها عن امتلاء الواقع التاريخى بالعطب والاختلال .. وكذلك يعنى هذا الغموض ان التجريد ناتج عن استعصاء اذابة الذات فى المجموع ومحاولة خلق عالم خاص مستقل عن تجارب الحياة العادية فهو يركز على العلاقات الداخلية فى العمل الفنى أكثر من التركيز على علاقات العالم الخارجى (١).

الا اننا نضع هنا استدراكا اخيرا .. هو ان الغموض الراى الى تخليص الابداع من سطحية الرؤية ووضوحها الفاقع ، هو الغموض المتمرد الذى يقودنا الى عوالم أرحب من عوالم الابداع الذى يهرب بالفناء الأجوف من مواجهة الحقائق الكبرى وقوانين الوجود الشاملة .

— ٧ —

بعد الماعنا بمعنى التمرد لغويا وفنيا ، وبعد استقرائنا لعدد من القضايا التى يمكن ان تلتبس فى ذهن المتلقى بقضايا التمرد ، ننتقل بعد ذلك الى تحديد معنى (المعاصرة) .

وبدءا لابد ان نعترف بان القضية قضية خلافية ، فهناك من يؤرخ للمعاصرة بالحرب العالمية الاولى على اساس انها احدثت فى المنطقة عديدا من التحولات السياسية التى تصلح بداية للمعاصرة فى الشعر .. وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩١٩ على اساس انها ثورة نبعت من هذه الارض ومن وحى انسانها العربى الذى استطاع من خلالها ان ينتزع لشعبه عديدا من المكاسب السياسية والاجتماعية التى لابد ان تكون قد أسهمت فى تشكيل الوجدان الفنى على نحو ذاتى وجماعى نابع من حركة الوعى بما يجرى فى العصر من تحولات وتطلعات .. وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بمطالع الثلاثينيات على اساس ان الثلاثينيات شهدت استجماع القوى الادبية وبزوغ كثير من المجالات الثقافية سواء فى المجامع أو الروابط أو الجماعات أو الدوريات .. وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩٥٢ على اساس انها ثورة أعطت انجازات سياسية واجتماعية غيرت بها من هيئة التركيب الطبقى والفكرى للمجتمع العربى، وشاركت فى وضع انسان المنطقة فى قلب التاريخ المعاصر واهبا ومتلقيا ...

---

(١) انظر : (الادب فى عالم متغير) د . شكرى عياد .

ويخيل الى ان كل هذه التحديدات تتجاوز الواقع لانها تلغى الفترة الجنينية اذا جاز أن يقال ــ فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى حتى اوائل القرن ، وهى الفترة التى حملت بذور النهضة الفنية المعاصرة وبدونها ماذا كان يمكن ان يكون مهما حدث من تحولات أو انقلابات ؟ ثم ان الذين يؤرخون لبداية المعاصرة بثورة ١٩٥٢ يحكمون على كل ادبائنا الكبار بالانقطاع والتجمد ، والابداع غير المصرى ، مع ان الثابت والمشاهد معا أن المرحلة كلها تكاد تعيش على ابداع هؤلاء الادباء الكبار ، وان ما نقرأه أو نراه من ابداع الجيل الشاب ليس سوى امتداد طبيعى لفكر وأدب هؤلاء الرواد مع اضافات مسلمة تحتمها طبيعة التطور ومنطق الاشياء .

واذن فالمعاصرة ــ فيما نرى ــ لا تبدأ مع بداية الحرب العالمية الاولى .. ولا تبدأ ببداية ثورة ١٩١٩ .. ولا تبدأ مع بداية الثلاثينيات .. ولا تبدأ ببداية ثورة ١٩٥٢ .. وانما هى تبدأ بدايتها الحقيقية المتدرجة مع مطالع القرن العشرين ، وذلك لأسباب كثيرة يخيل الى أنها صائبة أو هى أقرب الى الصواب من هذه التحديدات السالفة التى تنهض على مجرد الربط المادى بين المعاصرة وبين واحد من الأحداث التاريخية أو الفترات الزمنية بلا مبرر حاسم وقبول .

ولعل من أبرز الاسباب التى تدعونا الى الربط بين المعاصرة وبين مطالع القرن العشرين : نهوض الترجمة التى أقامت جسورا قوية بين الادب العربى وغيره من الاداب العالمية الناهضة .. وتواتر البعثات العلمية والفكرية عن طريق الدولة من جهة وعن طريق الافراد القادرين من جهة أخرى .. وافتتاح الجامعة الاهلية (١٩٠٨) واستقدام طائفة من المستشرقين للتدريس بها ، والتأثر بطرائقهم فى البحث ومناهجهم فى التفكير والتعبير .. وذيوع الصحافة والدوريات واشتعال المعارك الفكرية والفنية على صفحاتها بلا فتور .. يلى ذلك بدايات تشكيل المجامع العلمية واللغوية والروابط الادبية بكل ما يعنيه ذلك من تنظيم طاقات الخلق ، وانهاض عملية الابداع .

هذه الاسباب ــ وغيرها ــ مجتمعة ومتدرجة معا ، ربطت بين أشكال التعبير الفنى ــ والشعر فى طليعتها ــ وبين قضايا العصر التى عاناها أدباء وشعراء المرحلة ، من أمثال

طه حسين (١) والعقاد (٢) وشكري (٣) والمازني (٤) وسلامة موسى (٥) وأحمد أمين (٦) وعلي عبد الرازق (٧) وشوقي (٨) وحافظ (٩) ومطران (١٠) والزهاوي (١١) والجواهري (١٢) والرصافي (١٣) والشاعر القروي (١٤) وميخائيل نعيمة (١٥) وجبران (١٦) وناجي (١٧) وعلي محمود طه (١٨) وغيرهم . فأبدعوا

---

(١) ولد في عزبة الكيلو التابعة لمحافظة المنيا سنة ١٨٨٩ وتلقى تعليمه في الكتاب ثم الازهر ثم تردد على الجامعة الاهلية عند ما افتتحت وتفرغ لها حين اسقط في العالمية . وقد نال اول دكتوراه من الجامعة في سنة ١٩١٤ ثم اوفد في بعثة الى فرنسا حيث تزوج من هناك ، وعاد الى مصر ليشغل مناصب كان اخرها رئاسته لمجمع اللغة العربية . وقد توفي سنة ١٩٧٣ .

(٢) ولد في اسوان سنة ١٨٨٩ وتلقى فيها تعليمه الابتدائي ، وثقف نفسه ذاتيا ، وشغل عدة مناصب حكومية ثم تفرغ للكتابة والتأليف . ويعد العقاد زعيما لمدرسة الديوان التي ضمت معه شكري والمازني . وقد توفي سنة ١٩٦٤ .

(٣) ولد في بورسعيد سنة ١٨٨٦ وتعلم بها وبالاسكندرية ثم اكمل دراسته الثانوية في القاهرة وتخرج في مدرسة المعلمين العليا واوفد في بعثة الى انجلترا فدرس في جامعة شيفلد ونال منها درجة البكالوريوس وله سبعة دواوين في مجلد واحد وهو احد زعماء مدرسة الديوان وقد توفي سنة ١٩٥٨ .

(٤) ولد في القاهرة سنة ١٨٨٩ وتعلم في مدارسها حتى تخرج في المعلمين العليا ثم اشتغل بالتدريس ولكنه لم يلبث ان تفرغ للادب والصحافة وهو ثالث ثلاثة في ريادة اتجاه الديوان وتوفي ١٩٤٩ .

(٥) ولد في قرية من قرى الشرقية سنة ١٨٧٧ وتعلم المراحل الاولى في مصر ثم سافر الى اوربا وقضى مدة بين فرنسا وانجلترا ثم عاد متأثرا بما قرأ فنادى بكثير من الدعوات الثورية واشتغل بالصحافة وانشأ المجلة الجديدة .

(٦) ولد سنة ١٨٨٦ وتعلم في الازهر وهو واحد من رواد النهضة الادبية والفكرية المعاصرة ألف وترجم واشرف على مجلة الثقافة . وقد توفي سنة ١٩٥٤ .

(٧) ولد في قرية ابو جرج احدى قرى محافظة المنيا سنة ١٨٨٨ وتلقى تعليمه في الازهر وحصل فيه على العالمية ثم سافر الى لندن ومكث بها نحو ثلاث سنوات وعاد ليعمل في القضاء الشرعي ثم الف كتابه (الاسلام واصول الحكم) ففصل على اثره من عمله وقد شغل منصب وزير الاوقاف وتوفي سنة ١٩٦٦ .

(٨) ولد في القاهرة سنة ١٨٦٩ وتعلم في مدارسها ثم التحق بمدرسة الحقوق وتخرج في قسم الترجمة وعين في القصر ثم سافر الى فرنسا وتردد على لندن وعاد الى مصر ونفي الى اسبانيا وشعره ذائع ، وسرحيه طريق جديد في الادب العربي المعاصر . وتوفي سنة ١٩٣٢ .

(٩) ولد في ذهبية بديروط سنة ١٨٧٠ وانتقل مع خاله الذي كفله بعد وفاة والده الى القاهرة ثم الى طنطا وقد حدثت بينه وبين خاله جفوة فاتجه الى المحاماة ثم التحق بالمدرسة الحربية وتخرج فيها ثم احيل للاستيداع وعمل في دار الكتب حتى توفي سنة ١٩٣٢

(١٠) ولد في بعلبك سنة ١٨٧٢ وتعلم في زحلة وبيروت ثم باريس ثم هاجر الى مصر واشتغل بالصحافة والكتابة وديوانه في اربعة اجزاء ويعد مطران رائدا من رواد الرومانسية في الشعر المعاصر .

(١١) ولد في العراق ١٨٦٣ وتعلم في الكتاب ثم قرأ مبادىء النحو والصرف والبلاغة وشعر المتنبي وبعض التفاسير ثم اكب على قراءة العلوم العصرية والفلسفة وقد اولع الزهاوي بالتمرد وتوفي سنة ١٩٣٦ .

(١٢) ولد في النجف الاشرف ١٩٠٠ ودرس العلوم العربية والاسلامية وناوأ الحكم المتسلط ثم عاد ليستقر اخيرا في العراق .

(١٣) شاعر عراقي كبير ولد ١٨٧٥ يمتاز شعره بالتجريد والجرأة والتجديد وتوفي سنة ١٩٤٥ .

(١٤) اسمه رشيد سليم الخوري ولد في قرية البربارة بلبنان سنة ١٨٨٧ وهو من شعراء المهجر البارزين .

(١٥) ولد في قرية بسكنتا في لبنان سنة ١٨٨٩ وتعلم في المدرسة الروسية بالقرية ثم بالناصرة في فلسطين ويعد رائد النقد الادبي بالمهجر وواحد شعرائهم الكبار .

(١٦) ولد في بشري بلبنان ١٨٨٣ وتعلم في مدرسة الحكمة ببيروت ثم رحل الى باريس ومنها الى امريكا حيث تفرغ للكتابة والتصوير يتميز شعره وكتاباته بكونهما مزيجا من الخيال الشعري والتصويري راد حركة الابداع المهجري واسس الرابطة القلمية بنيويورك وقد توفي سنة ١٩٣١ .

(١٧) ولد في القاهرة ١٨٩٨ وتعلم بها حتى اتم الدراسة في كلية الطب وعمل في مجال الطب ثم سافر في مهمة علمية الى لندن وعاد ليشغل عدة مناصب ثم ليتفرغ لعيادته الخاصة وشعره حتى توفي سنة ١٩٥٣ .

(١٨) ولد في المنصورة سنة ١٩٠٢ وتلقى بها تعليمه الابتدائي وبعض تعليمه الثانوي ثم التحق بمدرسة الفنون التطبيقية وتخرج فيها له مجموعة من الدواوين الشعرية ابرزها (الملاح التائه) وتوفي سنة ١٩٤٩ .

فنا يعكس روح العصر وملامحه ومحتواه ، وما نزال نقرأ ابداعهم الفنى فنستضئ به فى خوض معارك التطور والحضارة ،وما يزال هذا الابداع الفنى لهؤلاء قادرا على الهام وجداننا المعاصر بأعمق المشاعر الانسانية .. مما يؤكد ان هذا الرعيل الجليل الذى بدأ مع مطالع هذا القرن العشرين ما يزال يحتل موقعه الفاعل فى حركة الابداع الفنى المعاصرة ، وان المعاصرة الحقيقية فى الخلــق الفنى بدأت مع بداية هذا الرعيل الجليل ، لأن معنى المعاصرة فى الأدب ان يظل هذا الأدب بشكله ومحتواه قادرا على الالهام وتفجير القضايا الانية واضاءة الوجدان المعاصر ببصيرة الوعى وحكمة الاقتحام .. وقد استطاع أدب هؤلاء وما يزال مستطيعا أن يفى بكل هذه الأغراض .

— ٨ —

بعد تحديد مفهوم لغوى وفنى للتمرد .. وبعد تحديد معنى المعاصرة فى الشعر العربى وبدئها من أين .. وبعد معالجة عديد من القضايا التى يمكن ان يشتبك مفهومها بمفهـــوم التمرد .. يمكن ان نخرج من هذا التجريد الى شئ من التجسيد ، ومن هذا التعميم الشامل الى شئ من التخصيص التاريخى المحدد .. فنتساءل : هل عرف الشعر العربى القديم معـــنى التمرد ؟ واذا كان قد عرفه وعبر عنه فهل كان هذا التعبير تعبيرا فرديا ينم عن اجتهاد ذاتى ؟ او انه كان تعبيرا جماعيا ينم عن وجود تيار واتجاه ؟

والذى نعرفه ان الشعر العربى — كفن — واحد من التعابير التى حملت عن انسانهـــا عبء التبليغ ، وعبء ان يتصدى بالكلمات لكونه ومصيره ، ثائرا مرة ، ومتسائلا مرة أخرى ،ورافضا متمردا أو قانعا راضخا مرة ثالثة ... وما دام ذلك كذلك ، ما دام الشعر العربى تعبيرا عـــن هموم انسانه وقضايا عصره ، والانسان بالضرورة يحتوى فى داخله على النقيضين : على المتمـــرد والقانع ،فلابد ان يكون الشعر العربى محتويا هو الاخر على كل الاشياء أو قل على ارهاصـــات كل الاشياء بما فى ذلك ظاهرة التمرد .. فاذا تأيدت هذه المقولة النظرية بالواقع التاريخـــى المعاصر لها فانها تخرج من مجال الفرض المطلق الى مجالات الحقائق الثابتة التى يؤكدهـــا الدليل بعد الدليل .. ان وصولنا الى تأكيد لوجود جذور التمرد فى شعرنا العربى القديـــم يضيف الى قيمة هذا الشعر الجمالية قيمة رسالية — ان صح ان يكون للفن رسالة غير كونـــه فنا — وبذلك يخرج الشعر عن ان يكون مجرد تماس مع سطوح الأشياء ، أو مجرد ترف جمالى يتلهى به الفارغـــون (١) .

(١) انظر فى هذا الصدد كتاب : دراسات فى الشعر — لمحمد احمد العزب — ص ١٢ — ١٨ .

شعر الصعاليك ـ مثلا ـ وهو تعبير عن واقعهم التاريخي ملئ بالتمرد والغضب والاحتجاج ، قد يكون تمردا محدودا في اطار اجتماعي كما يبدو للوهلة الاولى ، الا ان هذه المحدودية تتساقط امام تأمل الظاهرة حين نعرف أن التمرد الاجتماعي قد لا يمكن ان يتم في غياب اشكال التمرد الأخرى كالشكل السياسي مثلا ، فان المتمرد على الوضعية الاجتماعية انما يتمرد في نفس اللحظة على الوضعية السياسية التي ترعاها وتحرس وجودها الاجتماعي .. وكالشكل الفكري مثلا ، فان المتمرد على الوضعية السياسية انما يتمرد في نفس اللحظة على الوضعية الفكرية التي أملتها وتملي فحواها السياسي .. ربما كان التمرد الاجتماعي ـ في شعر الصعاليك ـ أظهر وجوه التمرد في هذه المرحلة ، لان القهر الاجتماعي كان هو الاخر أظهر وجوه القهر في هذه المرحلة ، وقد يمكن كذلك ان يقال ان التمرد في شعر الصعاليك كان ارهاصا بالتمرد الظاهرة ولم يكن ظاهرة مكتملة الوضوح والاتساق .. ولكن .. يبقى في النهاية أن يقال ان التمرد "كان .. وما يزال" على اختلاف ذلك كيفيا وكميا .

الشعراء الصعاليك اذن كانوا أبرز وجوه التمرد بالشعر على مستوى اجتماعي ، وسياسي ، وفني . واذا كان (الفن) هو ما يعنينا هنا أولا فان شعر الصعلكة رفض كثيرا من تقاليد القصيدة العربية : متمردا على استهلالها بالغزل ، متمردا على البكاء للاطلال ، متمردا على سياق القصيدة المترهل نشدانا لشعر المقطوعات والأراجيز ، متمردا على عشوائية البناء تحقيقا للوحدة الموضوعية والوحدة العضوية ، متمردا على تضخيم روح الشخصية القبلية ، متمردا على كثير من تقاليد البناء في الصنعة واللغة والعروض (١) ... واذا كان هذا التمرد لم يأخذ مداه لأسباب فكرية وسياسية وبيئية كثيرة ، فان هذا المخاض الحقيقي كان ايذانا برجات كثيرة تالية أحدثت دويها الهائل في تاريخ الشعر العربي .

نترك الشعراء الصعاليك الى الشعراء الخوارج ـ ويمكن ان يلحق بالخوارج كثير من الفرق التي خرجت على الاجماع وناهضت الجماعة ـ فنرى ان هؤلاء الشعراء الخوارج كانوا صورة فاقعة للتمرد ورفض المسايرة والاندفاع على طريق التشقق والانفصال .. ان التمرد هنا يكمن في قيمة الاحساس (بالخروج) مهما كان هذا الخروج هائلا وجماعيا . أيضا تضاف الى قيمة الخروج قيمة أخرى أخطر هي قيمة (الخروج على ماذا ؟) و (الخروج من ماذا ؟) ، ان ظلا ،

---

(١) انظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ـ د . يوسف خليف .

عقيديا كان يظلل أحاسيس الخارجين ، فاذا نضوه عن رءوسهم بكل هذا الغضب وبكل هذا التمرد ، كان الذى فعلوه تمردا هائلا بالفعل ، ربما يقال ان هؤلاء الخوارج كانوا ينضون عن رؤوسهم ظلا ويستبدلون به ظلا اخر ، بمعنى انهم كانوا يستبدلون فهما عقيديا بفهم عقيدى اخر يرونه أهدى وأقمن بالاتباع ، ولكن ذلك كله لا يلغى مقولة أنهم شعراء متمردون ، ومتمردون على مستوى سياسى له ظل من قداسة عقيدية ، وهو شئ يضاف الى قيمة التمرد فى الشعر العربى القديم لكونه ينزع عن فلسفة عقيدية وليس عن مجرد احساس متوفز نابع من هنا أو من هناك (١) !!

وقد يكون من المفيد ان نتأمل هذه الخصائص التى أجملها على أحمد سعيد (أدونيس) (٢) ، والتى يحدد فيها أهم ملامح التفكير العام عند الخوارج ، لانها تدل على اتجاههم الشعرى دلالة واضحة ، وهى تتمثل فى هذه الأشياء :

(١ — النظر الى الاحداث والاشياء لا فى حد ذاتها ، بل من ضمن اعتبارات مصالحهم كجماعة ، ومن ضمن التزامهم بموقف محدد ، فالحكم مثلا لا ينظر اليه كظاهرة سياسية محددة بذاتها ، وانما ينظر اليه على اساس أنه فاسد بالضرورة ، ان لم يكن خارجيا ، وعلى هذا تجب معارضته والثورة عليه ونقضه .

٢ — الصدور عن أصل فكرى قَبْلِىّ : الاسلام . هذا الأصل الفكرى قدوة وأساس لأفعال الانسان وأفكاره فى هذا العالم ، وهو كذلك غاية له فى العالم الآخر ، هذا التطور المسبق الأولى يجعل لفكرة الخوارج طابعا طوباويا مفارقا للوجود ، أى أن نظرتهم ليست نتيجة تحليل عينى للوجود ، وانما هى اقتناع نهائى مسبق .

٣ — الالتزام العملى بهذا الأصل ، فهو ليس فكرة مجردة ، وانما هو جهاد غايته تطبيق هذا الأصل فى مجتمع جديد ، بحكم جديد وسياسة جديدة ، فهناك ترابط صميم بين النظرية والممارسة .

٤ — تغليب الفكر على الواقع ، فعلى الواقع أن يخضع للفكر ويتكيف معه ، ومن هنا كان الخارجى يريد ان يفرض اراءه بمختلف وسائل العنف ، لأنه يرى أنها وحدها الصالحة ، وما سواها ضلال وباطل ، وكان يصر على اقامة حكم ينظم شئون الحياة والناس وفقا لهذه الاراء .

---

(١) انظر : الكامل — للمبرد — الجزء الثالث .

(٢) شاعر وباحث سورى استوطن لبنان ، ورأس تحرير مجلة شعر ، وهو احد زعماء اتجاه قصيدة النثر .

٥ ـ الهجس الدائم بالتغيير ،فقد كانت أفكارهم رفضا للواقع الراهن وعلاقاته السياسية والاجتماعية ، وبحثا عن واقع اخر ، كانت من هذه الناحية تعد بمستقبل أفضل ، وتعمل لتحقيق هذا الوعد .

٦ ـ الطوباوية . فقد كانت أفكارهم شكلا مثاليا يستهوى الانسان ويغريه لكنه غير قابل للتحقيق ،لانه لا يقيم أى اعتبار لظروف الحياة ووقائعها) (١) .

نترك الشعراء الصعاليك ،والشعراء الخوارج ،الى الشعراء المتصوفين ، فنجد أنهم أحدثوا ثورة هائلة فى مضامين الشعر العربى ،وخرجوا به ـ ربما للمرة الأولى ـ من مناطق الارض الى مجالى السماء ، ومن حصار العلائق المادية الى فضاء التوق الروحى ، ومن رتابة الوصف والتشبيب والفخر والمدح والهجاء الى اقامة جدل حقيقى بين الانسان والكون من جهة ، وبين الانسان وخالقه من جهة أخرى ، وبين ذوقهم العقيدى وأذواق عقيدية أخرى كأنما تفتح شلالا على شلال !!

هذا من الناحية الموضوعية ، ومن ناحية الشكل استطاع شعراء التصوف أن يحدثوا ثورة تمرد أخرى لا تقل عن هذه الثورة توترا واندفاعا . فلقد كان التعبير الشعرى يجنح الى كثير من المباشرة فى التعبير والتصوير ، فخلعوا عليه هم أردية من الرمز والتكنية واستعارة الشئ لنقيضه ، جعلت الماء فى شعرهم غير الماء ،والخمر غير الخمر ، والعاشق غير العاشق ، والمعشوق غير المعشوق .. فاكتسبت الالفاظ بذلك دلالات غائرة العمق ، وتراحب المعنى لاحتواء أكثر من فهم وأكثر من احتمال ، وأصبح شعرهم حقلا غنيا بثماره المتنوعة ، وكنوزه الرائعة .

ان المتلقى المقبل على شعر التصوف فى الأدب العربى لا يمكن أن يقبل عليه بفهم مسبق للأشياء كما هو سائد فى كثير من أنماط الشعر العربى المادح أو القادح أو الغارق فى النسيب ، ولكنه يقبل على هذا اللون من الشعر الصوفى بحساسية متأهبة ، وبيقظة كاملة ،وبشعور واثق من حجم الجهد الذى يمكن أن يبذل لهذا الشعر حتى يكشف عن أغواره ويعطى خفاياه .. وهذا فى حد ذاته كسب هائل لقضية الشعر ، ما دام المتلقى فى النهاية سيصل من كدحه مع المضمون والشكل الى غنى حقيقى يعادل بذله فى هذا السبيل .. لقد صرفت (المباشرة) كثلا هائلة من الدارسين والمتلقين عن الشعر لأنهم لم يستشعروا معها تعميقا لحس ،ولا استبطانا لخاطر ، ولا وصولا الى قرار ،فاذا كان شعر التصوف قد تمرد على المباشرة فى الشكل والمضمون فانه يكون

---

(١) أدونيس ـ الثابت والمتحول ـ ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣ .

قد انتصف للشعر .

ولكن هذا الايغال في تمرد الشعراء الصوفيين قد جرف عديدا منهم الى مناطق الخطورة والاجتراء . كالحلاج (١) ، وابن عربي (٢) ، والسهروردى (٣) ، وغيرهم من شعراء التصوف الذين يمكن أن يكون حسهم الفلسفي أغلب على طابعهم من حسهم الشعرى ، ولكنهم في النهاية شعراء ، وشعراء متمردون ، ومتمردون على مستوى الشكل والمضمون !!

يبقى ان نتصدى لتأمل الجذور التاريخية لتمرد من لون اخر ربما كان ألصق ألوان التمرد بما نحن بصدده الان .. ذلك .. هو التمرد الفني :

لقد عرفت القصيدة العربية كثيرا من محاولات التجديد ، وتعرضت من خلال ذلك لرجات عنيفة متمردة ، فأرهص تمرد (أبي نواس) بميلاد تيارات متعاقبة حاولت اقتلاع بعض التقاليد التي حاصرت القصيدة العربية وأخذت بخناقها ، واذا كانت هذه التيارات لم تستطع أن تحدث تحولا كاملا في مسار الابداع الشعرى ، فان بذورها ظلت تعمل تحت سطح التربة وتكمن في الظواهر كمون السر في الاشياء حتى واتتها الظروف بجو ملائم ومناخ طبيعي فتفجرت في الموشحات والمربعات والمخمسات أول الأمر ، ثم في (البند) العراقي وهو أخطر هذه الظواهر الشكلية على الاطلاق .

فهل كان (البند) تمردا حقيقيا ؟ أم أنه كان شعرا من الشعر العمودى أثيرت حوله ضجة مفتعلة ثم لم تلبث أن توارت معه بلا ظلال ؟

ان التأمل النقدى للبند على سذاجة نماذجه تؤكد انه كان تمردا حقيقيا على تقاليد القصيدة العربية ، حطم الأشطر المتساوية ، وخلخل صيغة الموسيقى العروضية ، ونحى القافية عن مكانها الطبيعي في نهايات الأبيات ، ومارس حريته كاملة في توزيع تفاعيله على السطور ليس كما تريدها القاعدة العروضية الجامدة وانما كما يريدها احساسه الداخلي بمعاني الجمل ومضامين

---

(١) هو الحسين بن منصور الحلاج ولد حوالي منتصف القرن الثالث الهجرى ، وتصوف في شبابه ، من ابرز اعماله كتابه " الطواسين " . وله مجموعة من الاشعار التي تتحدث عن مواجده الصوفية . وتوفى سنة ٣٠٩ هـ .

(٢) واحد من كبار الفلاسفة المسلمين الذين تصوفوا ومزجوا في شعرهم بين الخيال والحقيقة الصوفية . من أبرز أعماله كتابه " الفتوحات المكية " .

(٣) عرف بالسهروردى المقتول ، وهو فيلسوف جرئ التفكير ، جرت عليه جرأته القتل .

السياق ، ولو قيض للبند أن يستمر ويستقر لكانت ثورة (الشعر الحر) قد وجدت فيه مشرقـا طبيعيا لها ، ورائدا هائلا يمنح تجربتها عناصر الدفع الى جوار عناصر البقاء ، ولكن البند لـم يأخذ مجراه الطبيعى فى حركة التاريخ ، وتوقف عند نماذج ساذجة ان أعطت قيمة التمرد علـى الشكل فقد لا تستطيع أن تعطى قيمة الحلول فى الزمن كظاهرة متكاملة الشروط .. وهذا نموذج من نماذجه التى يمكن أن تعطى حس التمرد على الشكل بلا رصيد من فلسفة أو رؤية أو حس جمالي وهو شرط الابداع الأول .

يقول (ابن الخلفة) :

أيها اللائم فى الحب
دع اللوم عن الصب
فلو كنت ترى الحاجبى الزج
فويق الأعين الدعج
أو الخد الشقيقى
أو الريق الرحيقى
أو القد الرشيقى
الذى قد شابه الغصن اعتدالا وانعطافا

الى أن يقول :

أتعلم أم لا أن للحب لذاذات ؟
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراما وجوى مات
فذا مذهب أرباب الكمالات
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات
فكم قد هذب الحب بليدا
فغدا فى مسلك الاداب والفضل رشيدا (١)

(ولا تعرف أوائل هذا اللون من الشعر ، ولكن أقدم من نظموا البند معتوق بن شهاب الموسوى (١٠٠٥ هـ ـ ١٠٨٧ هـ) وعبد الرؤوف الجد حفصى (١٠٦٦ ـ ١١١٣ هـ) ومحمد

---

(١) انظر : النقد الادبى الحديث فى العراق ـ للدكتور أحمد مطلوب ـ ص ١٩٠ ومابعدها .

الزبنى (١١٤٨ ـ ١٢١٦ هـ) وحميد بن نصار الشيبانى (المتوفى سنة ١٢٢٥ هـ) ومحمد ابن الخلفة (المتوفى سنة ١٢٤٧ هـ) وعبد الغفار الأخرس (١٢٢٠ ـ ١٢٩٠ هـ) وغيرهم .(١)

ومهما يكن من شئ فان البند يدل دلالة أكيدة على أن الذهنية العربية المبدعة كانت تضيق فى فترات الخمود بتقاليد الفن الباهظة ، فتتمرد عليها ، وتحدث ألوانا من التمهير قد تصدم الذوق المتلقى أول الأمر ، ولكنها كانت حرية لو استمرت على جهادها واصرارها أن تميل بهذا الذوق الى شئ من القبول ثم الى كثير من القبول اخر الأمر ، كما يحدث فى كل حركات التجديد وحركات الانقلاب على الذوق المتلقى الجانح بطبيعته الى عناق المادى ورفض المغامرة والتجريب .

بعد هذه الايماءة الخاطفة الى عناصر الظاهرة العامة ـ ظاهرة التمرد فى الشعر العربى القديم ـ ونعنى بالقديم هنا ما ليس معاصرا منه ـ يمكن ان نقرر باطمئنان أن هذا التمرد وان كان لم يشكل فى حينه اتجاها عاما الا انه كان موجودا ، وقد لا يطعن فى وجود ظاهرة من الظواهر أنها لم تستطع أن تشكل اتجاها عاما ، لأن كثيرا من الظواهر الفنية والفكرية يكون محكوما بعوامل بيئية وسياسية واجتماعية وانسانية تحد أو تطلق من قدرته على الشيوع ، ولكنها لا تستطيع أن تطمس قضية وجوده التاريخى ، وهكذا كانت ظواهر التمرد فى شعرنا العربى القديم !!

ـ ٩ ـ

واذا كان التمرد فى الشعر العربى القديم لم يشكل اتجاها عاما وانما كان مجرد رجات موحلية تحاصرها عوامل خارجية فتحد من قدرتها على الشيوع والانطلاق وتشكيل تيار عارم يغطى مساحة من الابداع والزمن يستطيع بها أن يفرض حلوله التاريخى .. فهل استطاع هذا التمرد (فى الشعر العربى المعاصر) أن يشكل ظاهرة عامة ، أو اتجاها فى الابداع يلتف من حوله سدنته وحوازيوه ؟ واذا كان ذلك كذلك فما هو السبب الكامن وراء توفيقه هنا واحباطه هناك ؟؟

أما أنه قد استطاع فان كل الشواهد فى قضية الشعر العربى المعاصر تؤكد أن التمرد يوشك أن يكون لونا من ألوان القصيدة المتعددة ان لم يكن لونها الوحيد لدى طائفة هائلة من الشعراء المعاصرين .. بدءا من الزهاوى ، وشكرى ، والعقاد ، والمازنى .. ومرورا بمدارس المهجر وأبولو والرمزية وبعض من المحافظين .. وانتهاء بكل شعراء الشعر الحر وقصيدة النثر ربما بلا استثناء !!

---

(١) د . أحمد مطلوب . النقد الادبى الحديث فى العراق ـ ص ١٩٢ .

وأما عن العوامل الكامنة وراء بروز هذه الظاهرة فى هذه المرحلة ، فيمكن ان نستقصيها على وجه التقريب اذا نحن تأملنا ملامح تمرد الحركة الشعرية المعاصرة ، وسنجد أن بعض هذه العوامل سياسى ، وبعضها عقيدى ، وبعضها حضارى ، وبعضها ثقافى ، وسنقف مع كل واحد منها وقفة سريعة نتبين من خلالها ملامح وجهه الخاص ثم ملامح اتساقه مع غيره فى تشكيل وجه الظاهرة فى شمولها العام .

أول هذه العوامل : العامل السياسى الذى يتمثل فى واقع الأمة العربية المحزن منذ مطالع هذا القرن العشرين — على الأقل — حتى الان ، وضغط هذا الواقع على وجدان أجيال من الشعراء المعاصرين بكل أوقاره وأوزاره .. فقد تقلبت مصائر هذه الأمة العربية بين أحضان احتلالات باهظة : تركية ، وانجليزية ، وفرنسية ، وايطالية ، ويهودية .. مما أحدث صدعا لا يندمل فى وجدان شعرائنا المعاصرين الذين تأكلهم مفارقات الواقع المجدب وما يحيط بهذا الواقع المجدب من واقع دعائى مغرق فى الزيف والمفاخرة والادعاء .. ان الواقع غائص حتى أذنيه فى الطين ، ولكن الدعاية تخلع على هذا الواقع أردية من الشاليه تثير الحفائظ .. وبين شقى هذه الرحى ، ومن خلال ارتطام واقعنا الخرافى فى هبوطه ، بشعاراتنا الخرافية فى سذاجتها وادعائها ، يتمزق الشاعر العربى المعاصر .

لقد انتفضت الامة العربية خلال ليلها الطويل انتفاضات كثيرة ، ولكنها كانت فى كل مرحلة من مراحل هذا الانتفاض تقع تحت سنابك الهزيمة ، ليس لأنها محكومة بقابلية الهزائم والسقوط ، ولكن لأن بعض الذين تصدوا لقيادتها فى هذه الانتفاضات لم يكونوا بحق على مستوى التمرد ، فأسقطوا الراية ، وقادوا شعوبهم الى الوراء ، ولسنا هنا فى مجال التاريخ السياسى للمرحلة حتى نحدد أو نمدد ، فحسبنا أن نشير الى خريطة الواقع السياسى وما تعاور أبعادها من تقلص أو انتقاص !!

وكان من نتيجة هذه الهزائم أو هذه الاحباطات على وجه أدق ، أن وجد فى ديواننا الشعرى المعاصر ما يمكن أن نطلق عليه (شعر الهزائم) وهو شعر متوجع أحيان ، ولكنه متمرد على أية حال ، ان لم يكن فى اطاره الخارجى ففى محتواه المتململ الرافض .

واذن فالواقع السياسى المحزن للأمة العربية منذ مطالع هذا القرن حتى الان ، مع الكذب الدعائى المثير ، واحد من العوامل المبررة لوجود شعر التمرد الذى استقطب هزائم المرحلة وتنفس من خلالها غاضبا على كل شئ : على الواقع المجدب ، وعلى كذب الشعارات ، وعلى نكوص حاملى الرايات ، وعلى ضياع أحلام كثيرة ودماء اكثر بلا مقابل حقيقى يمكن أن يضع حدا لاحساس الشاعر

العربي بفداحة المأساة .

عامل آخر من عوامل تبرير وجود ظاهرة التمرد في شعرنا العربي المعاصر ، هو ما يمكن أن نصطلح على تسميته (بظهور الأيديولوجيات) أي العقائد السياسية المختلفة ، واعتناق جيل ممن شعرائنا لهذه الأيديولوجيات .. ولسنا هنا بصدد تقويم مواقفهم العقيدية بقدر ما نحن هنا بصدد تقويم ما تركت هذه المواقف في شعرهم من تمرد هائل ، أسفر عن وجهه أنا ، وأسدل على وجهه الأقنعة أنا .. ولا مفر من الاعتراف بأن شعر هؤلاء الشعراء الذين التزموا هذه المواقف العقيدية المعينة ، كان على مستوى التمرد أقرب الى فهم حقيقة التمرد ، وإن كان على المستوى الفني الصرف قد أخفق في كثير من مجالاته التعبيرية والتشكيلية على السواء ، ربما لأن هؤلاء الشعراء قد التزموا في شعرهم هذا ما لا يلزم ، وربما لأن التحمس المفرط لا يمكن أن يعطينا بلا أخطاء .

على أية حال ، كان ظهور (الأيديولوجيات) في المنطقة العربية واحدا من العوامل التي فجرت ظاهرة التمرد في شعرنا المعاصر ، واخفاق هذا العامل في ابداع فن متكامل الأنساق لا يلغي كونه عاملا ، وعاملا له ثقله في التأثير .

ثالث هذه العوامل : هو عامل انتصار التقدم العلمي وثورة الصناعة في العالم الحديث ، فبينما كان هذا التطور الخطير في المجال العلمي يحرز كل يوم عديدا من الانتصارات ، كان الشعر - والشعر العربي بالذات - ما يزال في نفس مواقعه يتلهى بوصف يوم مطير ، أو يتسول بمدح السلاطين والحاكمين ، أو يكتب مطولاته الفارغة في التغني بأمجاد الحاضر الناضب الجذور !!

أحس الشاعر المعاصر بأن العالم من حوله يتحرك ، وبأن الحياة من حوله تسير ، وبأن الفضاء بأبعاده الهائلة يكاد في قبضة العلم أن يدنو من الارض ، وبأن المقتحم بجسارة لكل هذه الآفاق المذهلة هو انسان العلم الحديث .. أحس الشاعر المعاصر بأن أدواته لا تعني شيئا ، وبأن الكلمات الفائمة تجري على شفتيه بلا مضمون ، وبأن الشعر يوشك على يديه أن يحتضر ، وأن يفسح للعلم بلا شريك .

وكان على الشاعر المعاصر أن يختار بين أمرين : أن يتخلى عن دوره بلا عودة تاركا للعلم أن يقول كلماته الاولى والاخيرة على مسرح الكون ، أو ينهض هو من جديد لرفض الواقع الممزق من حوله أولا ، ثم لخلق نوع من التلاؤم الشاق بينه وبين هذا العالم الجديد بكل تركيباته المعقدة الى حد الغموض ثانيا .. واختار الشاعر أطول الطريقين وأروعهما والحق يقال ، اختار أن يدخل

فى مباراة مع قضية التطور الالى ، وقضية التركيب الحضارى ، وقضية الانسان بين حضارة مركبة ، والة مسيطرة .. وكلفته هذه المغامرة كثيرا من المعاناة .

كل ذلك أحدث أثره النافذ فى نوعية تكوينات الشاعر المعاصر ، وكان التمرد أبرز هذه التكوينات ، لأنه — فى هذا الصراع — بلا تمرد ، كان لا يمكن أن يولد شعر على الارض العربية قابل للاستمرار والتطور ، فكان تمرد على الشكل ، وكان تمرد على المحتوى ، وكان تمرد على زاوية الرؤيا ، وكان تمرد على المسح الزمانى والمكانى للأشياء والشخوص .

رابع هذه العوامل : هو عامل وفود الثقافات الأجنبية المتمردة الشاكة الرافضة على مستوى الشكل والمضمون بلا تفريق . ونحن أمام هذا العامل الجذرى فى تشكيل ملامح التمرد فى شعرنا العربى المعاصر لا نملك الا أن نمر به هنا مرورا راصدا يضعه فحسب بين العوامل الدافعة الى بروز التمرد ، لأن تأمل ملامحه الحقيقية يفضى بنا الى دراسة شاملة لأدب القصة والمسرح والشعر والرواية والبحث ، فى الأدب الوافد الذى يتسم بالتمرد ويتناول قضايا الانسان والكون من وجهة الغضب الفلسفى وليس من وجهة المصالحة مع ظواهر الغموض فى هذا الكون الهائل الأسرار ؟ .. وليس من همنا هنا أن نستطرد مع هذا الخاطر المعجز المثير !!

هذه — على وجه التقريب — هى العوامل الأربعة من بين أبرز عوامل ظهور التمرد فى شعرنا العربى المعاصر ، ربما تكون فى حاجة الى استقصاء أشمل ، وربما تكون فى حاجة الى تأمل أعمق ، وربما تكون فى حاجة الى تحقيق أدق ، ولكن تحديدها على هذا النحو ربما يغرى دراسة متخصصة أخرى بتناولها من جديد والقاء مزيد من الضوء على مصادر نشوئها ، وأبعاد حركتها ، ومطامح ما ترمى اليه من أهداف ، وهو جهد ليس فى طاقتنا — الان — أن ننهض به مع نهوضنا بعبء هذا العمل الفادح الذى نتصدى هنا لدراسة ظواهره وقضاياه .

— ١٠ —

لماذا — فقط — وقفنا عند حد (القصيدة) المتمردة ، ولم ندخل فى حساب هذه الدراسة (المسرح الشعرى) حتى ولو كان أكثر تطرفا من القصيدة فى قضية التمرد ؟

ربما لأن للمسرح — بعامة — مضمونا محددا ، قد يكون ثوريا ، وقد يكون ميتافيزيقيا ، وقد يكون شيئا اخر غير هذا وذاك ، الا أنه فى النهاية مضمون محدد بشخوصه ومقولاته .. وحين ينتقل التمرد الى اعطاء (مضمون محدد ، أى بديل) يكون — كما أسلفنا — قد أصبح (ثورة)

وليس مجرد تمـــــرد .

من هنا كان طرح هذه الدراسة للمسح الشعرى خارج خارطة التمرد ، لأنها لا تريد للتمرد أكثر من أن يظل تحديا وانفجارا ومعارضة .. فاذا باشر عملية ايجاد البديل من خلال تحديدات معينة ، خلع عن نفسه أردية التمرد وارتدى على الفور أردية الثورة . وهكذا نحت هذه الدراسة قضية المسح الشعرى حتى لا تخلط أو تغامر بأهم عناصر توفيقها ، وهو عنصر التحديد !!

— ١١ —

يبقى أن نتعرف على أشكال التمرد فى الشعر العربى المعاصر ، وأن نقوم بتحديد مقارب لمفهوم كل شكل من هذه الأشكال ، حتى تكون خطواتنا التطبيقية فيما يلى ناهضة على أساس من التصور الكلـــى للظاهرة ، وبديهى أن هذا التحديد المقارب لا يضع الكلمة الأخيرة فى القضية ، وانما هو اجتهـــاد ذاتى خاضع بالضرورة لمنطق الخطأ والصواب ، الا أنه نابع من اقتناع يضعه من الذات الخالقة موضع الثقـة واليقــين .

وأشكال التمرد فى الشعر العربى المعاصر — فيما نعتقد — ثلاثة ، اذا اسقطنا رابعـــــا صميميا ربما لأن صدر المرحلة لا يتسع لتجسيده وتحديده ، وتسليط الضوء على أبعاده وقضاياه .

والأشكال الثلاثة هى :

التمرد الفنى .. أى تمرد الشعر على الشكل والمضمون ، واللغة .

والتمرد السياسى .. أى تمرد الشعر على الهزائم ، والصمت والقهر ، والسلاطين .

والتمرد الاجتماعى .. أى تمرد الشعر على التفاوت الطبقى ، والقيم الاجتماعية ، والواقع الحضــــــارى .

أما الشكل الرابع الذى أسقطته هذه الدراسة وهى واعية بصميميته فهو : التمرد الميتافيزيقى ، وان كانت لم تهمله اهمالا كاملا فى تأملها لبعض الظواهر فى بعض الفصول .

هذه — فيما نعتقد — هى أصوات التمرد التى تتردد فى الشعر العربى المعاصر ، قد تكون — فى هذه الدراسة — غير شاملة ولا استغراقية ، ولكنها بالتأكيد اجتهاد بذل من الجهد ما أتيح له ، وكل ما يرجوه أن لا يكون — فى رحلته — حاطب ليل ، وأن يرجع من سفره مع تفريعات هــــذه الأشكال بنتائج تضيف الى العلم شيئا يستحق كل هذه المعاناة .

وللحقيقة ما أعطـــى ..

وعلى الله قصد السبيـــــل !!

× × ×

البـــــاب الأول

===========

ظواهــــر التمــــرد الفـــــنى

==================

الفصـــل الأول : التمرد على الشكـــــل .

الفصل الثانـى : التمرد على المضمـــون .

الفصل الثالـث : التمرد على اللغـــــة .

الفصـــــل الأول :

التمــرد علــى الشكــل

=================

لكي نعرف حجم التمرد على الشكل في الشعر العربي المعاصر ، لابد أن نعرف أولا ما هو الشكل في الشعر العربي بعامة .. وربما كان أقرب تعريف للشكل في الشعر العربي هو أنه ذلك الاطار الموسيقي الذي اصطلح على تسميته بالعروض ، والذي رصده الخليل بن أحمد (١) في خمسة عشر وزنا سمى كل وزن منها بحرا ، ثم زاد الأخفش عليها بحرا سماه المتدارك . فصارت ستة عشر بحرا ، هي :

الطويل .. والمديد .. والبسيط .. والوافر .. والكامل .. والهزج .. والرجز .. والرمل .. والسريع .. والمنسرح .. والخفيف .. والمضارع .. والمقتضب .. والمجتث .. والمتقارب .. والمتدارك .

وهذه البحور تتكون من التفعيلات الخماسية والسباعية ، وتقسم بموجب ذلك الى ثلاثة أقسام :

القسم الأول – ويتكون من ثلاثة أبحر هي : (الطويل ، والمديد ، والبسيط) وتعرف بالممتزجة ، لأن تفعيلاتها مكونة من جزء خماسي وآخر سباعي .

القسم الثاني – ويتكون من أحد عشر بحرا وهي (الوافر ، والكامل ، والهزج ، والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث) وتعرف بالسباعية لأن تفعيلاتها متماثلة ومكونة من سبعة أحرف .

القسم الثالث – ويتكون من البحرين : (المتقارب ، والمتدارك) وتعرف بالخماسية لأن تفعيلاتها متماثلة ومكونة من خمسة أحرف .

وقد قام العروضيون بجمع هذه البحور في خمس دوائر هي :

دائرة المختلف : وتحتوي على الأبحر التالية : الطويل ، والمديد ، والبسيط .

دائرة المؤتلف : وتحتوي على البحرين : الوافر ، والكامل .

دائرة المجتلب : وتحتوي على الأبحر : الهزج ، والرجز ، والرمل .

دائرة المشتبه : وتحتوي على الأبحر : السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث .

دائرة المتفق : وتحتوي على البحرين : المتقارب ، والمتدارك .

---

(١) هو أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد البصري الفراهيدي الازدي اول من استخرج علم العروض . توفي سنة ١٨٠ هـ .

وتتركب هذه البحور من تفعيلات أساسية تطرأ عليها زحافات (١) وعلل (٢) فتغير من شكل الايقاع فيها تغييرا واضحا .. وسنكتفى هنا بايراد الشكل الأساس ، لأن ما يهمنا هو نقيضه ـ اى الشكل الذى تمرد عليه ـ وليس تفريعاته وخصائصه .

فالأول : الطويل ـ وأجزاؤه :

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين فعولن مفاعلـــين

وعروضه (٣) واحدة مقبوضة ، وأضربها (٤) ثلاثة :

الأول صحيح ، ومثاله :

أبا منذر كانت غرورا صحيفـــتى ولم أعطكم بالطوع مالى ولا عرضـــى

الثانى مثلها ، ومثاله :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهـــلا ويأتيك بالأخبار من لم تـــزود

الثالث محذوف ، ومثاله

أقيموا بنى النعمان عنا صدوركـــم والا تقيموا صاغرين الرؤســـا

والثانى : المديد ـ وأجزاؤه :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلـــن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلـــن

وهو مجزوء (٥) وجوبا .. وأعاريضه ثلاثة وأضربه ستة :

١ ـ الأولى صحيحة وضربها مثلها ، ومثاله :

يا لبكر انشروا لى كليبـــا يا لبكر أين أين الفـــرار

٢ـ الثانية محذوفة (٦) ولها أضرب ثلاثة :

ـ الأول مقصور ، ومثاله :

لا يغرن امرأ عيشـــه كل عيش صائر للـــزوال

---

(١) الزحاف تغيير مختص بثوانى الاسباب مطلقا (أى سواء كان خفيفا أم ثقيلا) بلا لزوم ، وهناك نوعان من الزحاف : الزحاف المفرد ويقصد به أجراء تغيير واحد فى حركة أو سكون أحد أحرف التفعيلة ، والزحاف المركب ويقصد به اجراء تغييرين فى حركات التفعيلة .

(٢) العلة تغيير غير مختص بثوانى الاسباب ، ويقع بالاصالة فى العروض والضرب مع اللزوم ، فاذا دخلت علة فى بيت من ابيات القصيدة لزم دخولها فى بقية الابيات وهناك نوعان من العلل النوع الاول ويسمى (علل الزيادة) حيث يضاف عدد من الاحرف المتحركة او الساكنة الى اخر حركة فى العروض او الضروب ، والنوع الثانى ويسمى (علل النقص) حيث تحذف بعض الاحرف المتحركة او الساكنة من العروض او الضروب .

(٣) العروض : هو الجزء الاخير من الشطر الاول .

(٤) الضرب : هو الجزء الاخير من الشطر الثانى .

(٥) المجزوء : ما ذهب جزءا عروضه وضربه .

(٦) القصر : حذف الحرف الساكن الاخير ثم تسكين الحرف المتحرك الذى قبله . (تصير فاعلاتن فاعلان ، وفعولن فعول) .

الثاني مثلها ، ومثاله :

اعلموا انى لكم حافـــظ	شاهدا ما كنت أو غائبـــا

الثالث أبتر (١) ، ومثاله :

انما الذلفاء ياقوتـــة	أخرجت من كيس دهقـــان

٣ ـ الثالثة محذوفة (٢) مخبونـــة (٣) ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

للفتى عقل يعيش بـــه	حيث تهدى ساقه قدمـــه

الثاني أبتر ، ومثاله :

رب نار بت أرمقهـــا	تقضم الهندى والغـــارا

والثالث : البسيط ـ وأجزاؤه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وأعاريضه ثلاثة ، وأضربه ستة :

١ ـ الأولى مخبونة ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

يا حار لا أرمين منكم بداهية	لم يلقها سوقة قبلى ولا ملـــك

الثاني مقطوع (٤) ، ومثاله :

قد أشهد الغارة الشعواء تحملنى	جرداء معروقة اللحيين سرحوب

٢ ـ الثانية مجزوءة صحيحه ، وأضربها ثلاثة :

الأول مجزوء مذال (٥) ، ومثاله :

انا ذممنا على ما خيلـــت	سعد بن زيد وعمرو من تميم

---

(١) البتر : حذف اخر ثلاثة احرف : المتحرك والساكن والمتحرك ، وتغيير المتحرك الى ساكـــن تصير فعولن فع ، وفاعلاتن فاعل) .

(٢) الحذف : حذف الحرفين المتحرك والساكن الاخير (تصير مفاعلين مفاعى) .

(٣) الخبن : حذف الحرف الثانى الساكن (تصير فاعلن فعلن ، وفاعلاتن فعلاتن ، ومستفعلن متفعلن ، ومفعولات معولات) .

(٤) القطع : حذف الحرف الساكن الاخير ثم تسكين الحرف المتحرك الذى قبله (تصير فاعلن فاعل ، ومتفاعلن متفاعل ، ومستفعلن مستفعل) .

(٥) التذييل : زيادة حرف ساكن الى الاخر (تصير فاعلن فاعلان ، ومتفاعلن متفاعلان ، ومستفعلن مستفعلان) .

الثانى مثلها ، ومثاله :

ماذا وقوفى على ربع عفـــا　　مخلولق دارس مستعجـــم

الثالث مجزوء مقطوع ، ومثاله :

سيروا معا انما ميمادكـــم　　يوم الثلاثا ببطن الـــوادى

٣ ـ الثالثة مجزوءة مقطوعة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ما هيج الشوق من أطـــلال　　أضحت قفارا كوحى الواحـــى

والرابع : الوافر ـ وأجزاؤه :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلـــتن　　مفاعلتن مفاعلتن مفاعلـــتن

وله عروضان وثلاثة أضرب :

١ ـ الاولى مقطوفة (١) ، وضربها مثلها ، ومثاله :

لنا غنم نسوقها غـــزار　　كأن قرون جلتها العصـــى

٢ ـ الثانية مجزوءة صحيحة ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

لقد علمت ربيعـــة أن　　ن حبلك واهن خلـــق

الثانى مجزوء معصوب (٢) ، ومثاله :

أعاتبها وامرهـــا　　فتغضبنى وتعصيـــنى

والخامس : الكامل ـ وأجزاؤه :

متفاعلن متفاعلن متفاعلـــن　　متفاعلن متفاعلـــن متفاعلـــن

وأعاريضه ثلاثة ، وأضربه تسعة :

١ ـ الأولى تامـــة (٣) ، وأضربها ثلاثة :

---

(١) القطف : حذف الحرفين الساكن الاخير والمتحرك الذى قبله ، ثم تسكين الحرف المتحرك الذى قبلهما . (تصير مفاعلتن مفاعل) وتحول الى فعولن .

(٢) العصب : تسكين الحرف الخامس المتحرك (تصير مفاعلتن مفاعلتن) .

(٣) التام : ما استوفى اجزاء دائرته من عروض وضرب بلا نقص كأول الكامل والرجز .

الأول مثلها ، ومثاله :

واذا صحوت فما أقصرعن نـدى — وكما علمت شمائلي وتكرمـي

الثاني مقطوع ، ومثاله :

واذا دعونك عمهن فانـه — نسب يزيدك عندهن خبالا

الثالث أحذ (١) مضمر (٢) ، ومثاله :

لمن الديار براميتين فعاقـل — درست وغير ايها القطـر

٢ ـ الثانية حذاء ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

دمن عفت ومحا معالمهـا — هطل أجش وبارح تـرب

الثاني أحذ مضمر ، ومثاله :

ولأنت أشجع من أسامة اذ — دعيت نزال ولج في الذعـر

٣ ـ الثالثة مجزوءة صحيحة ، وأضربها أربعة :

الأول مجزوء مرفل (٣) ، ومثاله :

ولقد سبقتهم الـى — فلم نزعت وأنت اخـر

الثاني مجزوء مذال ، ومثاله :

جدث يكون مقامـه — أبدا بمختلف الريـاح

الثالث مثلها ، ومثاله :

واذا افتقرت فلا تكـن — متجشعـا وتجمـل

الرابع مجزوء مقطوع ، ومثاله :

واذا هم ذكروا الاسـا — ءة أكثروا الحسنـات

والسادس : الهزج ـ وأجزاؤه :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلـن — مفاعيلن مفاعيلـن مفاعيلـن

---

(١) الحذذ : حذف اخر ثلاثة احرف منها اثنان متحركان وواحد ساكن (تصير متفاعلن متفا) وتحول الى فعلن .

(٢) الاضمار : تسكين الحرف الثاني المتحرك (تصير مَتفاعلن مُتْفاعلن) .

(٣) الترفيل : زيادة حرف متحرك ثم حرف ساكن الى الاخر (تصير فاعلن فاعلاتن ، ومتفاعلن متفاعلاتن) .

وهو مجزوء وجوبا ، وعروضه واحدة صحيحة ، ولها ضربان

الأول مثلها ، ومثاله :

عفا من ال ليلى السهـــــب فالاملاح فالغَمْــــرُ

الثاني محذوف ، ومثاله :

ومـــا ظهرى لباغ الضـــيم بالظهر الذلـــــول

والسابع : الرجز — وأجزاوءه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وأعاريضه أربعة ، وأضربه خمسة :

١ — الأولى تامة ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

دار لسلمى اذ سليمى جـارة قفرى ترى اياتها مثل الزبـــر

الثاني مقطوع ، ومثاله :

القلب منها مستريح سالـم والقلب منى جاهد مجهـــود

٢ — الثانية مجزوءة صحيحة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

قد هاج قلبى مـــنزل من أم عمرو مقفـــر

٣ — الثالثة مشطورة (١) ، وهى الضرب ، ومثاله :

ما هاج أحزانـــا وشجوا قد شجـــا

٤ — الرابعة منهوكة (٢) ، وهى الضرب ، ومثاله :

يا ليتنى فيها جـــذع

والثامن : الرمل — وأجزاوءه :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـــن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـــن

وله عروضان ، وستة أضرب :

١ — الأولى محذوفة ، وأضربها ثلاثة :

---

(١) أىّ حُذف نصف البيت وبقى نصفه .

(٢) أى حُذف ثلثا البيت وبقى ثلثه أى تفعيلتان منه .

الأول تام ، ومثاله :

مثل سحْق البُرْد عفّى بعدك القطر مغناهُ وتأويب الشمـــال

الثانى مقصور ، ومثاله :

أبلغ النعمان عنى مالكــا   أنه قد طال حبسى وانتظارى

الثالث مثلها ، ومثاله :

قالت الخنساء لما جئتهــا   شاب بعدى راس هذا واشتهب

٢ ـ الثانية مجزوءة صحيحة ، وأضربها ثلاثة :

الأول مجزوء مسبغ (١) ، ومثاله :

يا خليليّ اربَعَا واستخبرا ربعا بعُسفـــان

الثانى مثلها ، ومثاله :

مقفراتٌ دارســـاتٌ . مثل ايات الزبـــور

الثالث مجزوء محذوف ، ومثاله :

ما لما قرّتْ به العينان   من هذا ثمـــن

والتاسع : السريع ـ وأجزاؤه :

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ   مستفعلن مستفعلن مفعـــولاتُ

وأعاريضه أربع ، وأضربه ستة :

١ ـ الأولى مطوية (٢) مكسوفة (٣) ، وأضربها ثلاثة :

الأول مطوى موقوف (٤) ، ومثاله :

أزْمانُ سلمى لا يَرَى مثلَها الراءون فى شام ولا فى عـــراق

الثانى مثلها ، ومثاله :

هاج الهوى رسم بذات الغضى   مخلولق مستعجم محـــولُ

---

(١) التسبيغ : زيادة حرف ساكن الى الاخر (تصير فاعلاتن فاعلاتان) .

(٢) الطى : حذف الحرف الرابع الساكن (تصير متفاعلن متفعلن ، ومستفعلن مستعلن ، ومفعولات مفعلات) .

(٣) الكسف : حذف الحرف الاخير المتحرك (مفعولات ـ بضم التاء ـ مفعولا) .

(٤) الوقف : اسكان السابع المتحرك (تصير مفعولات مفعولان) .

الثالث أصلم (١) ، ومثاله :

قالت ولم تقصد لقيل الخنا مهلا لقد أبلغت أسماعي

٢ ـ الثانية مخبولة (٢) مكسوفة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

النشر مسكٌ ، والوجوه دنا نيرٌ ، وأطراف الأكف عنمْ

٣ ـ الثالثة موقوفة مشطورة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ينضحن فى حافاتها بالأبْوالْ

٤ ـ الرابعة مكسوفة مشطورة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

يا صاحبىْ رحلِى أقلاّ عذْلى

والعاشر : المنسرح ـ وأجزاوه :

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

وأعاريضه ثلاثة كأضربه :

١ ـ الأولى صحيحة ، وضربها مطوى ، ومثاله :

ان ابن زيد لا زال مستعملا للخير يفشى فى مصره العرفا

٢ ـ الثانية موقوفة منهوكة وضربها مثلها ، ومثاله :

صبرا بنى عبد الدار

٣ ـ الثالثة مكسوفة منهوكة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ويل أمّ سعد سعدا

والحادى عشر : الخفيف ـ وأجزاوه :

فاعلاتن مستفعِ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن مستفعِ لُنْ فاعلاتن

وأعاريضه ثلاثة ، وأضربه خمسة :

١ ـ الأولى صحيحة ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

حل أهلى ما بين دُرْنا فبادو لا وحلت علوية بالسخال

---

(١) الصلم : حذف اخر ثلاثة احرف منها المتحرك ثم الساكن ثم المتحرك (تصير مفعولاتُ بضم التاء ـ مفعو) .

(٢) الخبل : (خبن وطى) حذف الحرفين الثانى والرابع الساكنين (تصير مستفعلن متعلن ، ومفعولاتُ ـ بضم التاء ـ معلاتُ ـ بضم التاء) .

ويلحقه التشعيث (١) جوازا ، وهو تغيير فاعلاتن لتصير مفعولن ، ومثاله

ليس من مات فاستراح بميت   انما الميت ميت الأحيــــاء

انما الميت من يعيش كئيبــا   كاسفا باله قليل الرجـــاء

الثانى محذوف ، ومثاله :

ليت شعرى هل ثم هل آتينهــم   أم يحولن من دون ذاك الردى

٢ ــ الثانية محذوفة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ان قدرنا يوما على عامـــر   ننتصف منه أو ندعـه لكـم

٣ ــ الثالثة مجزوءة صحيحة ، ولها ضربان :

الاول مثلها ، ومثاله :

ليت شعرى ماذا تــرى   أم عمرو فى أمرنـــا

الثانى مجزوء مخبون مقصور ، ومثاله :

كل خطب ان لم تكـو   نوا غضبتم يسيــر

والثانى عشر : المضارع ــ وأجزاؤه :

مفاعيلن فاعِ لاتُنْ مفاعيلــن   مفاعيلن فاعِ لاتُنْ مفاعيلـن

وعروضه واحدة صحيحة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

دعانى الى سعـــادى   دواعى هوى سعـــادى

والثالث عشر : المقتضب ــ وأجزاؤه :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلـن   مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

وهو مجزوء وجوبا ، وعروضه واحدة مطوية ، وضربها مثلها ، ومثاله :

وبيته أقبلت فلاح لهـــا   عارضان كالسبـــج

والرابع عشر : المجتث ــ وأجزاؤه :

مستفعِ لُنْ فاعلاتن فاعلاتـــن   مستفعِ لُنْ فاعلاتن فاعلاتـــن

وهو مجزوء وجوبا ، وعروضه واحدة صحيحة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

البطن منها خميـــص   والوجه مثل الهـــلال

---

(١) التشعيث : حذف اول الوتد المجموع (تصير فاعلاتن فالاتن وتنقل الى مفعولن ، وفاعلن فالن وتنقل الى فعْلن) .

ويلحقه التشعيث ، ومثاله :

لم لا يعى ما أقـــول ذا السيد المأمـــول

والخامس عشر : المتقارب — وأجزاؤه :

فعولن فعولن فعولن فعولـن فعولن فعولن فعولن فعولـن

وله عروضان ، وستة أضرب :

١ — الأولى صحيحة وأضربها أربعة :

الأول مثلها ، ومثاله :

فأما تميم تميم بن مـــر فألفاهم القوم روبا نيامـــا

الثاني مقصور ، ومثاله :

ويأوي الى نسوة عاطـــلات وشعثٍ مراضيع مثل السعـــال

الثالث محذوف ، ومثاله :

وأروى من الشعر شعرا عويصـــا ينسى الرواة الذى قـــد رووا

الرابع أبتر ، ومثاله :

خليلى عوجا على رســـم دار خلت من سليمى ومن ميـــة

٢ — الثانية مجزوءة محذوفة ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

أمن دمنـة أقفـــرت لسلمى بذات الغضـــا

الثاني مجزوء أبتر ، ومثاله :

تعفف ولا تبتئـــس فما يقض يأتيكـــا

والسادس عشر : المتدارك — وأجزاؤه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلـــن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلـــن

وله عروضان ، وأربعة أضرب :

١ — الأولى تامة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

جاءنا عامر سالما صالحـــا بعدما كان ما كان من عامـــر

٢ — الثانية مجزوءة صحيحة ، وأضربها ثلاثة :

الأول مجزوء مخبون مرفل ، ومثاله :

دارُ سلمى بشحْر عُمَـــانِ   قد كساها البلى الملــوانِ

الثاني مجزوء مذال ، ومثاله :

هذه دارهم أقفــــرت   أم زبور محتها الدهـــور

الثالث مثلها ، ومثاله :

قف على دارهم وابكـــين   بين أطلالها والدمـــن

والخبن فيه حسن ، ومثاله :

كرة طرحت بصوالجـــة   فتلقفها رجل رجـــل

والقطع في حشوه (١) جائز ، ومثاله :

مالي مال الا درهـــم   أو برذوني ذاك الأدهـــم

وقد اجتمعا في قول الشاعر :

زمت ابل للبين ضحـــى   في غور تهامة قد سلكـــوا

بقي جانب اخر من جانبيْ القضية التشكيلية في بناء الشعر العربي ، هو جانب القافيـــة ، وسنلم هنا كذلك بأصولها العامة دون تطرق الى التفريعات والخصائص ، لأن ما يهمنا هـــو نقيضها ، أي التمرد عليها .

والقافية هي من اخر البيت الى أول متحرك قبل ساكن بينهما ، وتكون اما بعض كلمة ، واما كلمة وبعض أخرى ، واما كلمتين .

وحروفها ستة : الرويّ (٢) ، والوصل (٣) ، والخروج (٤) ، والردْف (٥) ، والتأسيس (٦) ، والدخيل (٧)

وحركاتها ست : المجرى (٨) ، والنفاذ (٩) ، والحذو (١٠) ، والاشباع (١١) ، والرس (١٢) ، والتوجيه (١٣) .

---

(١) الحشو : كل ما عدا العروض والضرب في البيت .
(٢) الروي : حرف بنيت عليه القصيدة ونسبت اليه ، فيقال ميمية أو تائية .
(٣) الوصل : حرف لين ناشئ عن اشباع حركة الروي أو هاء تليه .
(٤) الخروج : حرف مدّ ناشئ عن اشباع حركة هاء الوصل .
(٥) الردف : حرف لين (أعم من ان يكون حرف مدّ أولا) قبيل الرويّ .
(٦) التأسيس : ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك وهذه الالف اما ان تكون من كلمة الروي او من غير كلمة الروي .
(٧) الدخيل : حرف متحرك بين ألف التأسيس والروي .
(٨) المجرى : حركة الروي المطلق .   (٩) النفاذ : حركة هاء الوصل .
(١٠) الحذو : حركة ما قبل الردف .   (١١) الاشباع : حركة الدخيل .
(١٢) الرسّ : حركة ما قبل التأسيس .   (١٣) التوجيه : حركة ما قبل الروي المقيد .

وللقافية نوعـــان :

١ ـ مطلقة : وهى التى يكون الروى فيها متحركا ·

٢ ـ مقيدة : وهى التى يكون الروى فيها ساكنا ·

والمطلقة ستة أقسام : مجردة موصولة باللين ، ومردوفة موصولة باللين ، ومؤسسة موصولة باللين ··· والمقيدة ثلاثة اقسام : مجردة ، ومردوفة ، ومؤسسة ·

وللقافية ألقاب ·· هى :

(١) المتكاوس ، (٢) والمتراكب ، (٣) والمتدارك ، (٤) والمتواتر ، (٥) والمترادف ·

ولها عيوب سبعة ، هى :

(٦) الإيطاء ، (٧) والتضمين ، (٨) والإقواء ، (٩) والإصراف ، (١٠) والإكفاء ، (١١) والإجازة ، (١٢) والسناد ·

---

(١) المتكاوس : كل قافية توالت فيها أربع حركات بين ساكنيها ، كقوله : قد جبر الدين الإله فجبر ·

(٢) المتراكب : كل قافية توالت فيها ثلاث حركات بين ساكنيها ، كقوله : أخب فيها وأضع ·

(٣) المتدارك : كل قافية توالت فيها حركتان بين ساكنيها · كقوله : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

(٤) المتواتر : كل قافيه بين ساكنيها حركة ، كقوله : وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى اليه فى الخلد نفسى ·

(٥) المترادف : كل قافية اجتمع ساكناها · كقوله : كل عيش صائر للزوال ·

(٦) الإيطاء : اعادة كلمة الروى لفظا ومعنى ·

(٧) التضمين : تعليق البيت بما بعده ·

(٨) الاقواء : اختلاف المجرى بالكسر والضم ·

(٩) الإصراف : اختلاف المجرى بالفتح وغيره (الضم والكسر) ·

(١٠) اختلاف الروى بحروف متقاربة المخارج كاللام والنون ·

(١١) الاجازة : اختلاف الروى بحروف متباعدة المخارج ·

(١٢) السناد : اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات · وهو خمسة : سناد الردف وهو ردف احد البيتين دون الاخر · وسناد التأسيس وهو تأسيس أحدهما دون الاخر · وسناد الاشباع وهو اختلاف حركة الدخيل · وسناد الحذو · وهو اختلاف حركة ما قبل الردف ، وسناد التوجيه وهو اختلاف حركة ما قبل الروى المقيد ·

بهذا التصور العام لقوانين القافية وخصائصها وما يطرأ عليها من عيوب نكون قد ألمنا بجانبي قضية الشكل العروضي : (عروضا وقافية) .. وكما أسلفنا فاننا لم نشأ أن نخوض في جزئيات هذا القانون التشكيلي الذي يصل في دقته وتعقيده الى المستوى الذي يشارف درجة النظر الفلسفي للايقاع والضبط ، مما يدل دلالة اكيدة على ان العروض والقافية في الشعر العربي لم يكونا فورة أملتها طبيعة خارجيه بقدر ما كانا تأملا هادئا عميقا في قوانين حركة الاشياء ، واستخلاصا للكلي من جزئياته المتناثرة وفق منطق علمي يتكئ في استخلاص النتائج على استقصاء كل المقدمات (١) .

* * *

فاذا كان هذا هو الشكل الموسيقي الذي تحرك فيه الشعر العربي منذ كان هذا الشعر، فان أول ما يلفتنا فيه هو هذه الصرامة الرياضية التي تحدد قوانينه الشكلية ، وتضبط ايقاعه الموسيقي ، وتنبه الى عوارض التغيير أو معاطب الخطل التي تطرأ على هذا الايقاع ..

وانما كان هذا الشكل قد اكتسب رسوخا تاريخيا لامتداده كل هذا الامتداد في أعماق الزمن ، فان قيمته النهائية لا يحددها هذا القدم وحده ، وانما يحددها كذلك اقتداره الفذ على التعبير الفني البليغ عن كل هذه المراحل التاريخية ، وقيادته النابغة للوجدان العربي المتوفز طيلة هذه القرون ، واستيعابه الحضاري لكل صيحات التطوير والتحديث والتعصير مما أضفى عليه طواعية شاملة كافح بها كل محاولات الطمس والتشويه .

الا انه تعرض في هذا الطور الاخير لرجة هائلة زحزحته بعض الشيء عن مكانه الراسخ ، ولكنها لم تزحزحه نهائيا ، وقد لا تستطيع على المدى البعيد أن تفعل ذلك ، لأن هذا الشكل القديم لم يستنفد بعد كل امكاناته ، ولم يقف — في يد الشاعر الحقيقي — عاجزا عن خوض معركة التعبير عن صراع الحياة والموت ، وجدل الخير والشر ، وعراك الحرب والسلام ، واحتواء الطبيعة في ما بعد الطبيعة .

---

(١) اعتمدنا في هذا العرض العروضي لبحور الشعر العربي وقوافيه على كتاب : (متن الكافي في علمي العروض والقوافي — تأليف العلامة أبي العباس أحمد بن شعيب القنائي الشافعي) .
وكتاب : (موازين الشعر العربي باستعمال الارقام الثنائية — للدكتور محمد طارق الكاتب) .
وكتاب : (العروض والقوافي — تأليف الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي بالاشتراك) .

فلنتأمل قضية التمرد على هذا الشكل اذن بلا وجل ، وبلا خوف من أن يكون التقعيد النظرى لشكل يضع بالضرورة بديلا لشكل اخر ، فان النظير يعطى لنظيره نوعا من الحفز على مواصلة الاجادة ، ولا يشكل – فيما نرى – عدوانا من أى لون على هذا النظير .

وقد بدأت حركة التمرد على الشكل التقليدى للقصيدة العربية تأخذ شكل الظاهرة مع مطالع القرن العشرين ، أما قبل ذلك فقد كان التمرد على الشكل مجرد محاولات نرى لها شواهد متناثرة فى القديم والحديث ، وهذا يؤكد ان التمرد فى هذه المراحل لم يكن وليد موقف فلسفى بقدر ما كان استجابة وقتية لعوامل التململ التى لا يساندها موقف كلى فى فهم فلسفة الفن والجمال .

ففى القديم نقرأ هذه الابيات المتمردة على القافية فى كتاب : (اعجاز القران) للباقلانى (١) :

رب أخ كنت به مغتبطا	أشد كفى بعرا صحبته
تمسكا منى بالود ولا	أحسبه يزهد فى ذى أمل
تمسكا منى بالود ولا	أحسبه يغير العهد ولا
يحول عنه أبدا	فخاب فيه أملى (٢)

ويقول العقاد ان العرب لم تكن تنكر القافية المرسلة ، فقد كان شعراؤهم يتساهلون فى التزام القافية ، كما فى قول الشاعر :

ألا هل ترى ان لم تكن أم مالك	بملك يدى أن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة	اذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلا واتركا الرحل اننى	بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل	لمن جمل رخو الملاط نجيب (٣)

وفى الحديث نرى رزق الله حسون (٤) ينظم ترجمته للفصل الثامن عشر من سفر أيوب فى كتابه : (أشعر الشعر) عام ١٨٦٩ بلا قافية ، لأن حد الشعر عنده – كما يقول – نظم موزون وليست القافية تشترط الا لتحسينه ... (٥) كما نرى أحمد فارس الشدياق (٦) ينظم أربعة ابيات بلا قافية موحدة ، بل انه يتجاوز تعدد القافية الى نظمها من ثلاثة بحور (٧) .

---

(١) الباقلانى هو ابو بكر محمد بن الطيب الباقلانى – ولد بالبصرة ثم رحل الى بغداد حتى قضى نحبه فيها .
(٢) انظر اعجاز القران – للباقلانى – ص ٥٦ .
(٣) انظر : ديوان المازنى – المقدمة للعقاد ص ١٥ .
(٤) اديب شامى عاش بين سنتى (١٨٢٥ – ١٨٨٠)
(٥) انظر : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، س . موريه . ص ١٩ وما بعدها .
(٦) عاش الشدياق – وهو اديب شامى – بين سنتى (١٨٠٤ – ١٨٨٧) .
(٧) انظر : مجلة عالم الفكر الكويتية – المجلد الرابع – العدد الثانى – ١٩٧٣ .

وهذا يقطع بأن حس التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربية له جذور تاريخية ترجع الى الماضي البعيد والقريب . وان كان في هذا الطور المتقدم لم يستطع أن ينضو عن كاهله كل قيود الشكل القديم ، واكتفى بان يعلن رفضه لوحدة القافية في مثل هذه الأبيات ، مما يؤكد أنه كان مجرد احساس لم يرق الى مستوى الظاهرة .

أما في مطالع القرن العشرين ، فقد تغير الوضع تغيرا شاملا ، فهبت عواصف التمرد على الشكل الثابت للقصيدة ، وحاول غير واحد من الشعراء ان يزحزح القافية - أول الأمر - عن مكانها ، وأن يطلق الأبيات من عقال البحث عن كلمات معينة تنتهي جميعها بحرف أو بحرفين أو بأكثر على هيئة واحدة ، وكان بحث الشعراء عن مخرج من هذه الضائقة الشكلية ناهضا على أساس فلسفي وليس على مجرد البحث عن خلاص من الصعوبة التي يدركون جيدا انها سمة لازمة من سمات كل خلق أصيل .. وكان هذا الأساس الفلسفي نابعا من طموح هذا الجيل من الشعراء الى ارتياد افاق الشعر القصصي والملحمي والتمثيلي الذي زخرت به حركة الشعر العالمي وافتقرت منه حركة الشعر العربي أو كادت على وجه التخصيص .

(وبناء على ذلك احتج الثائرون ضد التعريف التقليدي للشعر العربي المحدود بالوزن والقافية ، بأن القافية وموسيقاها ليستا جزءا ضروريا من الشعر ، اذ القافية الموحدة تحدد المعاني وتقود الشاعر بعيدا عن أفكاره الأصلية ، وتضطره الى أن يخضع عواطفه وأفكاره للقافية ، وتصدم احساسه الشاعر وهو في غيبوبة الابداع وحساسية الخلق ، وأن تأثيرها الرنان يفسد ايقاع الوزن ، كما أن الصور والأفكار في القصيدة الجيدة هي عناصر أكثر أهمية) (١) .

وقد حاول كثير من الباحثين أن يكتشفوا أول شاعر عربي استخدم النظم غير المقفى في الأدب العربي الحديث ، ففي مقال لدريني خشبة في الرسالة (٢) . بعنوان " الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه " قال الكاتب انه لا يستطيع أن يجزم بأن أول شاعر بدأ كتابة الشعر المرسل في مصر والعالم العربي هو عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٤٩ م) أم أنه محمد فريد أبو حديد (٣) . وفي مقال للعقاد في كتابه " يسألونك " حاول ان يجيب عن هذا السؤال الصعب ،

---

(١) س . موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ص ١٥ وما بعدها .

(٢) ١١ ، ٥٤ ، ١٩٤٣ .

(٣) ولد أبو حديد سنة ١٨٩٣ وهو من اول من كتبوا الشعر المرسل . وترجم العديد من المسرح العالمي . وله أعمال روائية تاريخية كثيرة .

وأكد أن الشعراء الثلاثة : توفيق البكرى (١٨٧٠ - ١٩٣٢ م) فى قصيدته " ذات القوافى " وجميل صدقى الزهاوى فى قصيدة نشرت بالمؤيد ، وعبد الرحمن شكرى فى قصيدته التى نشرت بالجريدة ، هم أول من حاول كتابته ، ولكن العقاد لم يستطع أن يقرر أن الثلاثة أسبق ، ورجح ان البكرى هو أول من فعل ذلك فى قصيدته " ذات القوافى " ثم تبعه الزهاوى ، وأخيرا نشر شكرى شعره المرسل) (١) .

الا أن غير واحد من الباحثين لم يستطع أن يفصل فى القضية على نحو جازم ، أو أن يحدد أول شاعر عربى كتب الشعر المرسل فى القرن العشرين ، وانما كان اجماعهم يكاد يكون قاطعا على أولية الزهاوى فى العراق ، وأولية شكرى فى مصر ، أما أيهما أسبق من صاحبه الى ممارسة الابداع من خلال هذا الشكل فهذا هو موطن الخلاف والاختلاف .

وقد لا يعنينا هنا كثيرا أن نعرف على وجه التحقيق من هو أول شاعر عربى كتب على طريقة الشعر المرسل ، بقدر ما يعنينا أن نرصد الظاهرة ، وأن نخلص منها الى ما تعطيه من دلالة على تململ شعراء هذا القرن ، ومحاولاتهم الجادة للخروج من ضيق القيود الى فضاء الحرية ، ونظرتهم الى القافية الواحدة أو الموحدة على أنها حائل كثيف يقوم بين الشاعر وبين كثير من ميادين الابداع وأغراضه على السواء ، حتى لقد رأينا ناقدا كبيرا كالعقاد يبشر بأن الثورة على القافية تهيئ لمذهب جديد فى الشعر ، وتفسح الطريق لاستقبال المواهب الشعرية على اختلافها ، وتتيح للأدب العربى - من خلال شعر القوافى المرسلة - أن يعرف شعر الرواية ، وشعر الوصف ، وشعر التمثيل ، متنبئا بأن نفرة الاذان من هذه القوافى لن تطول (لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال ، أكثر مما يخاطب الحس والاذان ، فتألفها بعد حين ، وتجزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة) (٢) .

ولقد أعلن أصحاب هذه الدعوة - شعرا ونثرا كما عند الزهاوى - وشعرا هاجما كما عند شكرى - اصرارهم على دعوتهم (٣) . فرفض الزهاوى أن يتجمد عند حدود القافية والروى ، وأعلن أن الروى ليس فى مذهبه من الشعر فى شئ ، لأنه مجرد قيد يقيد الشاعرية ، وبقية

(١) س . موريه - حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث - ص ١٧ - ١٨ .
(٢) انظر : ديوان المازنى - مقدمة العقاد ص ١٤ .
(٣) انظر : شعراء العصر - الجزء الثانى - ص ٣ - ١٥ - تأليف محمد صبرى . و " الزهاوى وديوانه المفقود " ص ١٨٧ وما بعدها ، تأليف هلال ناجى .

جناس قديم سيمزول كما زال السجع فى النثر المعاصر ٠٠ كما أعلن أن القافية عبء يجب التخلص منه ، وأن خير طريق للخلاص منها هو أن يحافظ الشاعر على البحر وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات الى روى جديد (١) .

كما رفض شكرى كذلك أن يتجمد عند هذا الحد ، ولكن رفضه كان رفضا موضوعيا ، لم يشأ أن يخرج به الى مجال الجدل النقدى ، فأصل له من خلال قصائده المرسلة التى نفض فيها كثيرا من عذابات روحه الأسيانة الساخطة المتمردة .

وهكذا حدثت أول رجة حقيقية فى مسار القصيدة العربية المعاصرة منذ مطالع القرن العشرين ، رجة تناولت بالتحوير شكل هذه القصيدة ، أملا فى تحوير مضمونها الداخلى ، والخروج بها - شكلا ومضمونا - الى مجالات جديدة أرحب من مجرد أن تظل دائرة فى فلك الغنائية الضاغط المكرور ٠٠ وبهذا تأخذ هذه الحركة المتمردة وجهها البطولى بما هى هادفة الى نقل الابداع الشعرى من وضعية جامدة مكرورة الى وضعية جدلية فذة تستطيع من خلالها أن تفعل الكثير ٠٠ وقد حاول شعراؤها أن يؤكدوا هذا الفهم لطبيعة النقلة من خلال ما أعطوا من شعر ذاتى وقصصى كشفوا به مجاهل نفسية وفنية على جانب من الأهمية .

ولكن ٠٠ يبقى المستوى الفنى الذى صاحب هذا التجريب - فى شعر القوافى المرسلة - مائلا الى الهبوط ، فلسنا نحس فى تجارب الزهاوى وشكرى وغيرهما هذا النبض الوجدانى المحتدم ساريا فى الوحدة العضوية للقصيدة الواحدة ، وانما كل ما هنالك خواطر متناثرة فقدت بفقدان القافية واحدا من العوامل الضابطة والرابطة ، ربما لأن الشاعر فى هذا الشعر قد أوغل فى ملاحظة اهماله للقافية ، فنسى أن يعطى نفسه للتجربة الشعرية وأن يغيب فى أطوائها حاملا أسراره ، كما نسى أن يقف على مشارف الفن العالية فيعطى الشكل جلاله وجماله .

(وبالاضافة الى هذا ، فان أى هيكل مبنى على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر نفسها ، يحتم استكمال هذا التماثل ، فالحساسية الفنية لا تطيق خرقا للقاعدة هنا ، بل تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة ، ويكون الاختلاف فى عنصر واحد نشازا وخرقا للانسجام الكامل لا تطيقه هذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية) (٢) .

---

(١) تطور رأى الزهاوى بعد ذلك فأجاز أن يكون لكل بيت روى واحد .
(٢) سلمى الخضراء الجيوسى - مجلة عالم الفكر الكويتية - م ٤ ع ٢ ، ١٩٧٣ ص ٢٨ .

واذن ، فلقد كانت القافية فى الشعر العمودى وما تزال عاصما من انزلاق العمل الشعرى الى نثرية الايقاع والاحساس ، وحارسا يحفظ على العمل الشعرى توهج الحضور الموسيقى والنفسى الصاحب لخلقه وتلقيه .

* * *

الا أن ذلك كله لم يضع الثائرين من الاندفاع فى ثوراتهم ، والمتمردين فى اشعال جذوة تمرداتهم ، فواصلوا ضربهم للشكل التقليدى فى القصيدة ، وحمل راية الريادة فى هذا العصيان الفنى فى المرحلة التالية أحمد زكى أبو شادى (١) ، أجرأ الخائضين فى مجالات التجريب الشعرى لتعدد قراءاته فى الأدب الغربى وتأثره العميق بهذه القراءات ، فنادى فى مطالع شعر... العشرينيات بضرورة التحول من نظام الشعر التقليدى الى نظام الشعر الحر ، وضرورة أن يقدم ...وا على الجمع بين البحور فى القصيدة الواحدة ، وأن ينوعوا فى عدد التفعيلات التى يضمـ...ـها كل بيت .

(وقد فضل أبو شادى الشعر الحر على الشعر المرسل ، لانه وجد فى الشكل الأول وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما والشعر القصصى ، فهو ليس حرا من قيد القافية فحسب ، بل انه أيضا أكثر مرونة ، انه يمكن الشاعر من تنويع الايقاع تبعا للفكرة والعاطفة ، كما يمكنه من استخدا... وا... التعبير المحكم لنقل الموضوع الذى يتناوله الى المتلقى (٢) .)

وا...ذا كانت هذه هى نظرة أبى شادى الى الشكل المتحرر بكل ما ينطوى عليه من امكانات التعبير والم...رونة والتنويع ، فان نظرته الى الشكل التقليدى بدت قاسية وساخرة ، فقد وصم هذا الشكل التقليد... بفقدان الشخصية الفكرية والفنية جميعا ..

(وا... يستيقن أبو شادى — الى جانب ذلك — من أن الشكل التقليدى يميل الى استعباد الشاعر ، فالوز...ن التقليدى يجر الشاعر الى استخدام أسلوب وايقاع وتكنيكات تضرب بجذورها فى أعماق عقله الباط...ن ، وتملى عليه الايقاع والمعجم والأسلوب ، وتغلبه على ابداعه وشخصيته ، وعن طريق ايجاد وسا...ئل جديدة يكون من الممكن تجنب ما سماه بالتشابه اللفظى والمعنوى . فحتى الشعراء الكبار — من أمثال شوقى ومطران — عند ما يعالجون موضوعا واحدا ، مستخدمين بحرا

(١) ولد فى القاه... سنه ثم سافر...رة ١٨٩٢ وتلقى فيها تعليمه الابتدائى والثانوى ثم التحق بمدرسة الطب لمدة هاجر الى امريكا... انجلترا حيث تخصص فى الامراض الباطنية والجراثيم وعاد الى مصر فترة ثم

(٢) س . موريه — حركا... ...ت التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث — ص ٧٨ .

واحدا يعبرون عن الموضوع بكلمات وأفكار واحدة) (١) .

وقد تابع أبا شادى فى هذه الدعوة الى الشعر الحر بعض شعراء جيله فى مصر والعالم العربى ، مما يؤكد ان الدعوة كانت صدى لما يعتلج فى صدور الشعراء من ضيق بهندسة الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، وتوق الى التحرر من شطورها المتساوية التى تصرف جهد الشاعر عن حقيقة الخلق الى مراقبة هندستها الشكلية الجوفاء .

وقد عنى كثير من الباحثين بجمع هذه التجارب الباكرة واستقصائها من مظانها المختلفة ، واستطاعوا أن يرصدوا منها : تجارب نقولا فياض (٢) سنة ١٩٢٤ ، وتجارب حسن كامل الصيرفى (٣) سنة ١٩٢٧ ، وتجارب خليل شيبوب (٤) سنة ١٩٣٢ ، وتجارب محمود حسن اسماعيل (٥) سنة ١٩٣٣ ، وتجارب على أحمد باكثير (٦) سنة ١٩٣٦ ، وتجارب لويس عوض (٧) سنة ١٩٣٨ ، وتجارب محمد مصطفى بدوى (٨) وفؤاد الخشن (٩) سنة ١٩٤٦ .. وهذا يؤكد — مرة أخرى — أن الدعوة الى تحرير الشعر لم تكن مزاجا فرديا بقدر ما كانت تعبيرا عن رؤية مرحلة وجيل ، بدليل ان الشعراء الذين مارسوا هذه التجارب كانوا يقفون مع تجاربهم موقفا نقديا خالصا يوضح الاساس الفلسفى الذى أملى عليهم السير فى هذا الاتجاه .

فقد كتب أبو شادى يقول :

(ان روح الشعر الحر Free Verse انما هو التعبير الطليق الفطرى ، كأنما النظم غير نظم ، لأنه يساوق الطبيعة الكلامية ، التى لا تدعو الى التقيد بمقاييس معينة من الكلام ، وهكذا نجد ان الشعر الحر يجمع أوزانا وقوافى مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته ، فتجئ طبيعته لا أثر للتكلف فيها .) (١٠)

---

(١) س . موريه — حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث — ص ٧٨ .

(٢) شاعر معاصر .

(٣) شاعر مصرى معاصر .

(٤) شاعر مصرى من جماعة أبولو الذين جددوا فى الاطار الموسيقى . (٥) شاعر مصرى معاصر .

(٦) شاعر يمنى استوطن مصر وكان من رواد التجديد فى الشكل الشعرى .

(٧) ناقد مصرى كان من اوائل من حاولوا كتابة الشعر الحر .

(٨) اديب مصرى يعمل بالتدريس فى جامعات انجلترا .

(٩) شاعر لبنانى حاول التجديد مبكرا .

(١٠) أحمد زكى أبو شادى — أبولو ٢ ، ١٠ ، ١٩٣٤ ، ٩٠٠ .

كما كتب خليل شيبوب يشرح مفهومه لطبيعة الشعر الحر حين نشر قصيدته الحــرة (المشراع) في مجلة أبولو سنة ١٩٣٢ ، يقول :

(الشعر المطلق أو الشعر الحر غير الشعر المنثور ، لأن نثر الشعر انما هو التفكــك من قيود الوزن والقافية ، فان حفظت القافية صار هذا الشعر نثرا مسجعا ، وكتبنا الادبيــة طافحة بالنثر المسجع . أما الشعر المطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط . أما القافية فقد اختلفوا في ابقائها أو اغفالها ، وقد اثرنا ابقاءها في هذه القصيدة . وان كل شطر من هــذه القصيدة يرجع الى مثله من بحور الشعر أو من مجزوئها ، وقد تنفر الأذن من مثل هذه القصيدة في بادىء الأمر من تنافر الأوزان والتفاعيل ، ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترتجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة . وفي هذه القصيدة أبيات تامة أوحتها المناسبة) .(١)

واذا كانت نازك الملائكة(٢) في كتابها (محاضرات في شعر علي محمود طه) تنفي ان تكون تجارب أبي شادي وحوارييه شعرا حرا بالمعنى الذي تعارفت عليه الحركة النقدية التي أرخــت لحركة الشعر الحر كظاهرة نبتت في نهايات الأربعينيات ، وأن دعوة أبي شادي الى الشعر الحر لم تكن في حقيقتها الا دعوة الى المزج بين بحور الشعر العربي في القصيدة الواحدة ، وأنه يخرج على وحدة الضرب وهو أمر تأباه الأذن العربية .. وأنه يجمع في القصيدة الواحدة أكثر من تشكيلة موسيقية بينما الشعر الحر الذي دعت اليه يتقيد ببحر واحد في القصيدة فلا يخرج عليه .(٣)

اذا كانت نازك الملائكة قد قررت ذلك فان بعض الباحثين قد تصدى للرد على مقولاتها تلك ، ليؤكد أن أبا شادي خرج بتجربته على النظام الخليلي ذي الشطرين المتساويين والقافية الموحدة ، وأنه لم يكن يقصد الى مزج بحور عربية في القصيدة الواحدة وانما كان يحس احساسا جماليا بضرورة تغيير هذا النسق الخليلي ، وايجاد نسق جديد يستوعب تجاربهم الفكريــة والروحية ويلائم أذواقهم ويواكب تطور الحياة من حولهم .. ويستدل على ذلك بقصيدة أبي شادي (مناظرة وحنان) المنشورة في ديوانه " مختارات من وحي العام " الصادر في عــام ١٩٢٨ ، وقصيدته (الفنان) المنشورة في ديوانه " الشفق الباكي " الصادر عام ١٩٢٦ .. لينتهــي

---

(١) مجلة ابولو – ١ ، ٣ ، ١٩٣٢ ، ٢٢٧ .

(٢) شاعرة وناقدة عراقية . أول من كتب الشعر الحر في العراق على خلاف في ذلك بينها وبين السيــاب .

(٣) انظر : محاضرات في شعر علي محمود طه – ص ١٨٧ وما بعدها .

الى أن دعوة أبى شادى لم تكن فى جوهرها دعوة للمزج بين البحور ، وانما كانت دعوة هادفة الى تأصيل نسق شعرى جديد له تشكيلات موسيقية لم يألفها فى نظام الخليل بن أحمد .(١)

ومهما يكن من أمر هذا الخلاف بين الباحثين حول طبيعة هذه الدعوة الى الشعر الحر التى قادها أبو شادى فى العشرينيات من هذا القرن وتابعه فيها عدد من الشعراء المعاصرين له .. فان خلافا ما لا يمكن أن يثور حول كون هذه الحركة كانت تمردا على مسار الحركة الشعرية فى تشكيلها الموسيقى ، أو فلنقل فى شكلها العروضى التقليدى الذى انحدر الينا من عصر الخليل.

ان حجم التمرد هنا كان أضخم من حجم التمرد الذى قاده الزهاوى وشكرى تحت راية الشعر المرسل ، لأن امتداداته كانت أعمق عمقا وأرحب مجالا ، فقد أثارت سكون الحركة النقدية وما تزال ، ثم هى قد استطاعت أن تطوع أقلام كثير من الشعراء لممارسة الابداع من خلالها على العكس من حركة الشعر المرسل التى انحصرت أو كادت فى رائديها : شكرى والزهاوى .. مع ملاحظة أن أبا شادى قد دعا بحرارة وحيوية الى قصيدة الشعر المرسل وشاركه فى دعوته من مدرسته غير واحد من الشعراء والباحثين ، الا أن دعوتهم الى الشعر المرسل اختلطت بدعوتهم الى الشعر الحر فغامت حدود الرؤية ، وحسب ولا وهم للشعر الحر .

* * *

ولكن تاريخ التمرد على الشكل التقليدى للقصيدة العربية لم يتجمد عند هذه الدعوة ولا عند هذه المرحلة ، وانما امتد فى نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ليشمل نوعية أخرى من الشعراء الأكاديميين اذا جاز أن يقال ، بمعنى أن الحركة لم تعد تململا شعريا من نمط قابض متيبس ، ولكنها استحالت الى تمرد فكرى ناهض على أساس فلسفى نابع من استيعاب لحركة الفكر العالمى التى وصلت فى اندفاعها الى الأمام ومغادرة الوراء الى أبعاد شاسعة ، وكان فى طليعة هؤلاء الشعراء : لويس عوض .. ومحمد مصطفى بدوى ..

فقد خرج لويس عوض على الحياة الأدبية بكتابه الهاجم (بلوتولاند وقصائد أخرى) سنة ١٩٤٧ . ليؤكد أنه (وقع مع شعراء اخرين فى نفس الفترة على سر التحرر فى شكل الشعر العربى ، وهو كسر هندسة الأبيات ، والتراوح فى عدد التفاعيل بين بيت واخر) .(٢) وفى هذا

---

(١) انظر : مجلة الثقافة العدد ٣٤ السنة الثالثة ، مقال (موسيقى الشعر الحر) للدكتور عبد العزيز الدسوقى .

(٢) سلمى الخضراء الجيوسى ــ مجلة عالم الفكر الكويتية ــ م ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ .

الكتاب قصيدة بعنوان (كيريالايسون) كتبها صاحبها عام ١٩٣٨ كما ذكر هو ، يقول فيها :

أبى ابى

أبى ابى

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبى الصبى

الشوك فى جنبى جراح الهدب .

الرزء تحت الرزء فى صدرى خبى

سلت دميمات كذوب السم من قلبى الأبى

شبت على قلبى سعيرا مستطير اللهب

أبى ،ابى ، أبى ، أبى ، أبى ، ابى ، أبى ،ابى ، أبى ، أبى

أبكى دموع الناس مختارا ، ودمع الأمس لما ينضب

يا منجبى

يا منجبى

قد طال فيك عجبى

لغزك لن يهزأ بى

دنياك قبض الريح قالها نبى

أخراك ال ذو بريق ذهبى

عبد الرماد وابن دفء البدن المعذب

حنينه للفجر فى ليل الشتاء الغيهب

مائدة من نسج وهم الطيف " اريل " البهى المستبى

أنا كأطفال بكوا لما استسر النجم تحت السحب

(هذه القصيدة تعتمد على تكرار تفعيلات الرجز من تفعيله حتى تصل الى خمس تفعيلات

.. وللشاعر نفسه قصيدة فى ديوانه (بلوتولاند) استعمل فيها تفعيلة الرمل " فاعلاتن " بطريقة حرة ، وقد صدر هذا الديوان عام ١٩٤٧ وكان لصدوره دوى ملحوظ فى ذلك الوقت)[1] .

---

(١) صلاح عبد الصبور ــ مجلة الكاتب ــ العدد ٢٤ مارس ١٩٦٣ .

وقد خرج محمد مصطفى بدوى أيضا على الحياة الأدبية بشعره الحر .. تقول سلمى الخضراء الجيوسى : (وفى سنة ١٩٤٦ حاول الشاعر المصرى محمد مصطفى بدوى تحرير بحر من البحور المركبة هو بحر الخفيف فى مقطعين من قصيدته بقايا قصيدة ، وتوصل الى تجربة شيرة فى هذا البحر :

فى نصيب المداخن الحمراء

حالمونا

بين كون عفا مع الزمن العاثر يوما

واخر لن يكونا

اه لسنا سوى قطيع من الأشباح دثرن فى السبات سنينا

وتخبطن فى ظلام الليالى

تائهينا .) (١)

وقد ميزنا هذه المرحلة عن مرحلة أبى شادى وتلاميذه لأنها شهدت عطاء نفر من الأكاديميين المتخصصين ، الذين استطاعوا أن يضعوا لتجاربهم وتجارب الاخرين من بعدهم اساسها النظرى ،وأن يتطوروا بفكرهم النقدى فيقفوا الى جوار تجارب فى الشعر الحر جاءت على يد الجيل التالى لجيلهم حاملة معها رياح التمرد حتى على المدى الذى كانوا قد وصلوا هم اليه ، ولم يضعهم ذلك على الاطلاق من الوقوف الى جوار الحركة الجديدة ، والتأصيل المنهجى لاتجاهها الثورى الذى انتفض عليهم مع أنهم جزء من الظاهرة التى هوجمت .. فكان هذا الموقف تأكيدا تاريخيا على تأصل روح الموضوعية العلمية فى نفوس هذا الجيل من الأكاديميين .

والذى يقوى من هذا الاعتقاد فى نفوسنا أن كثيرا من دعاة التمرد على شكل القصيدة العربية فى صدر شبابهم عادوا فى طور متأخر من أطوار حياتهم سدنة لهذا الشكل ، يقاتلون تحت رايته بعنفوان لا يعرف حتى الاعتدال .. كالعقاد الذى ناصر دعوة الشعر المرسل ، وتنبأ بأن الأجيال الطالعة ستجد فى موسيقى الألفاظ والمعانى تعويضا عن موسيقى الشكل والقافية ، وفتح صدره لرياح هذا التغيير .. ولكنه ما لبث حين انبثقت دعوة الشعر الحر أن حمل فى وجهها كل معاول التدمير ، ووصم شعراءها ونقادها جميعا بأنهم قرامزة ،وقرامطة ، ومخربون .

---

(١) انظر : مجلة عالم الفكر الكويتية ج ٤ ،ع ٢ ، ١٩٧٣ ، وحركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث لموريه ص ١٢٤ وما بعدها .

وهكذا يستبين الفرق بين الموقفين ، ولا يشفع للعقاد مظنة أنه كان رائدا من رواد التجديد وأراد أن يبقى رائدا فلا يجدد من بعده أحد .. وأن جيل الأكاديميين كانوا يطمحون فقط الى أن يشار اليهم كجزء من ظاهرة التجديد في الأدب العربي فقمعوا حين اعترف لهم بذلك .. لأن التمرد يظل عاملا في الجيل الذي يتلقف الشعلة من يديه ، ويمضي بها الى مسافات أبعد وأعمق ، فليس يكتب التاريخ الأدبي فرد واحد مهما كان امتلاؤه الفكري ، ونعتقد أن العقاد كان على وعي بذلك أكيد .

المهم أن مرحلة تجريب الأكاديميين كانت تمهيدا حقيقيا للتمرد الأكبر الذي اجتاح شكل القصيدة العمودية ، ولكنها ظلت مرحلة تمرد وسط ، لم تخلد الى سكونية القديم بتقاليده الراسخة ، ولم تهجر الى جدل الجديد بكل ما ينطوي عليه ذلك من مغامرة واقتحام .

ويضع الدكتور لويس عوض تصوره لمراحل تمرد الشعراء على شكل القصيدة التقليدي ، محددا دوره ودور جيله على خارطة هذا التاريخ الحافل بالمد والانحسار فيقول :

(... فأزمة الشعر التي اجتاحت مصر والعالم العربي كله منذ اندثار كلاسيكية شوقي ورومانسية ناجي كانت في حقيقتها وجها من وجوه هذا الصراع بين القديم والجديد ، وهذا الانفصام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، وتحول وعاء الشعر وزنا ولغة الى اطار جامد غير قادر على احتواء الوجدان الدقيق المركب الذي استجد في حياة العالم العربي ، حتى ثورة الرومانسيين لم تجدد من قوالب الشعر الا الرباعيات والخماسيات وما شاكلها عن مقاطع فأحلت وحدة المقطع الرومانسي مكان وحدة البيت الكلاسيكي ولكنها وقفت عاجزة عن تحقيق مبدأ وحدة القصيدة وهو الدعامة التي يقوم عليها عمود الشعر الجديد ، بل ان الاندلسيين أنفسهم كانوا أشد ثورية في لغة الشعر وأوزانه من رومانسية مدرسة أبولو ورومانسية مدرسة المهجر ، ومن هنا اندثرت الثورة الرومانسية في الشعر العربي الحديث دون أن تترك في مصر رواسب عميقة أو تقاليد راسخة ، اندثرت بتخلي زكي أبي شادي ومحمود حسن اسماعيل ومختار الوكيل وعبد الرحمن الخميسي ، بعد أن استنفد ناجي وعلي محمود طه كل ما عندهما من قول مبين قبيل الحرب العالمية الثانية .... وبين قيام الحرب العالمية الثانية وقيام الثورة خلت مصر من الشعر تماما أو أوشكت ، وكان اخر مزمار غني بها هو مزمار محمود حسن اسماعيل ، ثم دندنات هنا وهناك من فم أحمد فتحي والخميسي كان رجع أصداء بعيدة . ومنذ أوائل

الحرب القيت قاعدة العمود الجديد ، ألقاها مندور فى نظرياته عن الشعر المهموس ، وألقيتها أنا بتجوبة " بلوتلاند " . وعلى أحمد باكثير بتجاربه فى الشعر المرسل التى ترسم فيها خطا الرائد فريد أبو حديد ، ولكن دعوتنا ظلت كالجمرة تحت الرماد لا هى تريد أن تنطفىء ولا هى قادرة على الاشتعال . فلما قامت الثورة نفضت الرماد فانطلق من الجذوة لهيب تأجج فى شعر عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ، الذين أقاموا عمود الشعر الجديد فى هذه الأرض الخراب) (١) .

هذا هو تصور واحد من رواد الانتفاض والتمرد فى فترة من فترات تاريخنا الادبى ، هى نهاية الثلاثينيات وأوائل الاربعينيات ، وهو تصور يحمل فى داخله عديدا من الحقائق الأساسية فى قضية الشعر العربى المعاصر ، وان كان يحمل فى داخله كذلك عديدا من التجاوزات الأساسية فى قضية هذا الشعر العربى المعاصر .. وفى ظنى أن هذه التجاوزات جاءت نتيجة انحصار الكاتب فى دائرة الشعر المصرى وحده بدليل أنه أعطى للقضية كلها وجهها المصرى دون غيره من الوجوه حتى ولو كان الوجه المصرى هو اخر ما يمثل الظاهرة فى حلولها على أرض الواقع التاريخى كما فعل فى رصده لتاريخية الشعر الحر ... كذلك جاءت التجاوزات الأخرى من انحصار الكاتب فى فترة تاريخية مغلوطة الأساس ، حين حددها بما بين الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) وثورة (١٩٥٢) .. وهى مغلوطة الأساس لأن الكاتب استطرد منها الى ما قبلها لرصد أجواء الفراغ والامتلاء فطوف بكثير من معالم الجدب والعطاء فى تاريخنا الفكرى والفنى ، ولكنه لسبب غير منطقى أهمل تجربة شكرى فى مجال الشعر المرسل وهى تجربة تمت فى مطالع القرن العشرين ، بينما هو قد توقف — عابرا — عند تجربة فريد أبى حديد التى حاول بها أن يعلمنا (ضرورة تجديد الشعر العربى لغة وعروضا قبل نهاية الثلاثينيات) (٢) .

ومهما يكن من شئ ، فقد كانت هذه المرحلة من مراحل التمرد على شكل القصيدة العربية أكثر فهما وطواعية من المرحلة السابقة عليها ، لأنها استطاعت أن تستوعب " روح " التمرد وليس مجرد " شكله " الخارجى ، فأعطت من خلال فهمها لطبيعة التطور كل ابداعها الفنى والنقدى ، ولم تقف موقف المعارضة والكبح من حركة التمرد التى تلتها ، والتى تناولت بالنقض والتجاوز

(١) د . لويس عوض — الثورة والادب — ص ١٦٤ — ١٦٥ .
(٢) د . لويس عوض — الثورة والادب — ص ١٥٢ .

ـ ضمن ما تناولت ـ تجربتها المحدودة فى تغيير شكل القصيدة العربية ، والخروج بها من عالم القيود والتقليد الى عالم الجدل والانطلاق .

* * *

كانت هذه الانتفاضات المتتابعة توطئة تاريخية هائلة الايحاء لحركة أشمل وأعمق ، وهى حركة (الشعر الحر) التى أرسى تقاليدها الفنية الجديدة جيل السياب (١) ونازك والبياتى (٢) وعبد الصبور (٣) وحجازى (٤) وحاوى (٥) والقبانى (٦) ، والحيدرى (٧) ، وغيرهم من هذا الجيل المقتحم .

وقد بدأت حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ فى العراق ، وكانت قصيدتا نازك الملائكة (الكوليرا) وبدر شاكر السياب (هل كان حبا) ، بداية البداية على خلاف فى ذلك أيهما كانت أسبق من الأخرى : قصيدة السياب أم قصيدة نازك ؟ فبينما تؤكد نازك الملائكة بأن قصيدتها كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر ، وأنها نظمتها يوم ٢٧/١٠/١٩٤٧ وأرسلتها الى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) فى عددها الصادر فى أول كانون الأول ١٩٤٧ وعلقت عليها فى العدد نفسه (٨) ..

يرى السياب انه صاحب المحاولة الأولى فى هذا المجال . يقول : (... ففى عام ١٩٤٦ كتبت أنا قصيدة اعتمدت فيها التفعيلة وحدة موسيقية ، وتحررت فيها من قيود القافية الى حد ما . وكنت يومها طالبا فى دار المعلمين العالية التى تخرج فيها معظم الشعراء العراقيين الذين يكتبون الشعر الحر اليوم . وكانت نازك الملائكة ورزوق فرج رزوق قد تخرجا ، وصحيح أن قصيدتى المذكورة لم تنشر الا عام ١٩٤٧ فى ديوانى الأول " أزهار ذابلة " ولكنها كانت خلال هذه الفترة قد انتشرت بين أدباء الطلبة ووجدت صدى فى نفوس الشعراء منهم ، وكان عبد الوهاب البياتى وعبد الرزاق عبد الواحد وشاذل طاقة بين هؤلاء الشعراء الطلاب .. وفى عام ١٩٤٧ نشرت نازك الملائكة قصيدتها عن (الكوليرا) التى كانت الى الموشحات الأندلسية أقرب منها الى الشعر الحر) (٩) .

---

(١) بدر شاكر السياب أول من كتب قصيدة الشعر الحر على خلاف فى ذلك بينه وبين نازك الملائكة ، وقد ترك السياب عديدا من الدواوين أهمها ديوانه الكبير " أنشودة المطر " .

(٢) عبد الوهاب البياتى شاعر عراقى معاصر له دواوين كثيرة وهو من رواد حركة الشعر الحر .

(٣) صلاح عبد الصبور شاعر مصرى معاصر له عدة دواوين ودراسات شعرية .

(٤) احمد عبد المعطى حجازى شاعر مصرى معاصر له عدة دواوين من الشعر الحر .

(٥) خليل حاوى شاعر لبنانى معاصر له عدة دواوين شعرية منها الناى والريح ، ونهر الرماد ، وبيادر الجوع .

(٦) نزار قبانى شاعر سورى معاصر له دواوين كثيرة ، وبعض النظريات النقدية المجموعة فى كتب مستقلة .

(٧) بلند الحيدرى شاعر عراقى معاصر له دواوين كثيرة مثل الحارس المتعب وحوار عبر الأبعاد الثلاثة وغيرهما

(٨) قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٢١ .

(٩) انظر : النقد الادبى الحديث فى العراق ـ للدكتور احمد مطلوب ـ ص ٢٣٨ .

وعلى الرغم من أن كثيرا من الباحثين والدارسين والنقاد قد اختلفوا فى هذه القضيــة خلافات كثيرة ، وحاولوا أن يضيفوا الى قائمة الرواد الأوائل أسماء جديدة كباكثير والبياتى ، الا أن عامتهم قد أجمعوا على أن الريادة الحقيقية للشعر الحر محصورة فى نازك الملائكة وبدر شاكـر السياب ،وان كانوا قد ظلوا على خلافاتهم حول قضية من منهما أسبق من صاحبه ، وليس يهمنـا كثيرا أن نغيب فى هذا المتاه .

هذا هو الجانب التاريخى لنشأة الظاهرة .

فماذا عن الجانب الفنى ؟ لماذا ظهر هذا الشكل ؟ وما هى أهم القضايا الفنية التى يثيرهـــا ؟

واذا كانت مقدمة نازك الملائكة لديوانها " شظايا ورماد "(١) هى أول محاولة لوضع نظريـة نقدية لحركة الشعر الحر ، فان من واجب أية دراسة منهجية أن تضع هذه المقدمة تحت عينيها ، وأن تتلمس فيها بواكير النظرة الفلسفية التى أملت على شعراء هذا اللون اطراح النمط التشكيلى القديم واعتناق هذا النمط التشكيلى المحدث .

لقد حاولت نازك فى مقدمتها أن تؤكد على عبارة برنارد شو : " اللاقاعدة هى القاعـــدة الذهبية " لسبب هام - فى نظرها - هو أن الشعر وليد الحياة وليس للحياة قاعدة معينـة تنهجها فى ترتيب أحداثها .. وترى نازك أن كل شئ من حولنا قد تغير ، فلماذا فى الشعـــر وحده نريد أن نتجمد عند مقولات الخليل فى الشكل ، وجماعة القاموسيين فى اللغة ؟ مـــع أن ايقاع العصر أكبر من أن يحتويه اطار الخليل ، وكذلك فان هموم المرحلة أعقد من أن تعبر عنها مفردات اللغة المتآكلة .. وتعود نازك الى حديث الأوزان لتبسط خاصية أسلوب الشعر الحـر ووجه أفضليته على أسلوب الخليل ، وتستدل على ذلك بأبيات لها من بحر " المتقارب " وهـــو يرتكز على تفعيلة واحدة هى " فعولن " .

يداك للمس النجوم
ونسج الغيـــوم
يداك لجمع الظلال
وتشييد يوتوبيا فى الرمال

---

(١) انظر : ديوان شظايا ورماد - ص ٧ - ١٨ . ط ٢ ، ١٩٥٩ .

وتقول : (أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الايجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا . فأنا اذ ذاك مضطرة الى أن أتم بيتا له شطران ، فأتكلف معاني أخرى غير هذه ، أملأ بها المكان ، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضـــــاء ونسج الغمائم ملء السمـــــاء

وهى صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة ، ألم نلصق لفظ " الوضاء " بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى اتماما للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساســـة " الغيوم " الى مرادفتها الثقيلة " الغمائم " وهى على كل حال لا تؤدى معناها بدقة ؟ ثـــم هنالك العبارة الطائشة " ملء السماء " التى رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنـــا له عكـــــــازات ؟) .

وتستطرد نازك من المتقارب الى الطويل لتلاحظ أن المكازات تطول والرقع تتسع ، ومـــن الطويل الى الكامل لتلاحظ أن عبودية الشطرين تقضى على حرية الخلق وتبتر المعنى .

ثم تنتقل نازك الى الحديث عن القافية (ذلك الحجر الذى تلقمه الطريقة القديمة كـــل بيت) فتؤكد أنها كانت السبب فى حرمان الأدب العربى من الملاحم ، وأنها تضفى على القصيدة رتابة مملة ، وأنها تقتل كثيرا من المعانى فى صدور الشعراء ، وأنها تقضى على وحدة الفكـــر والاحساس فى القصيدة الواحدة .. ومن هنا ، فان الخروج عليها يعنى اقترابا من الشعر الملحمى ، ومن التنويع غير الممل ، ومن اتاحة البعد الكافى لكى يقول الشاعر كل ما عنده ، ومن العمل علـــى تحقيق وحدة الاحساس والفكر فى القصيدة الواحدة .

هذه هى أهم القضايا التشكيلية التى تثيرها مقدمة نازك الملائكة لديوانها " شظايا ورماد " وهى قضايا كمنت بصورة أو بأخرى فى تضاعيف كل الدراسات النقدية التالية والصاحبة ، ولا يعـــنى هذا أن كل الدارسين والنقاد والشعراء الذين عالجوا قضية الشعر الحر قد نقلوا عن اراء نازك الملائكة بقدر ما يعنى أن هذه المقولات التى طرحتها الشاعرة فى مقدمتها الباكرة كانت تعبيرا عن رؤية حقيقية لواقع حقيقى يشترك فى الثورة عليه معها مبدعون اخرون .

فالسياب - مثلا - يرى أن ثورة الجيل الجديد على التشكيل العروضى فى القصيـــــدة التقليدية ترجع أولا الى ضغوط القافية التى تضطر الشاعر الى استعمال كثير من الألفاظ المنقرضة ، كالسجنجل ، والعثكل ، والكلكل .. وترجع ثانيا الى الحرص على وحدة القصيدة وليس وحـــدة

البيت .. وترجع ثالثا الى طموح الشاعر الحديث فى أن يتجاوز التعابير الجاهزة مثل : " الجحفل الجرار " و " الشفير الهارى " و " الخيال أو النسيم السارى " و " الصيب المدرار " . الى تعابير جديدة تتفجر فيها ينابيع الخلق والابتكار .. كما يلاحظ السياب أن التمرد على التشكيل العروضى سبق فى الظهور التمرد على المضمون الكلاسيكي ، ويدعو – لكى يتمكن شعرنا العربى من أن يكون محليا وعالميا فى ان – الى ملء الهوة الفاصلة بين حركة الشعر العربى وحركة الشعر العالمى (١) .

وهكذا يلوح بوضوح أن الاراء التى نادت بها نازك الملائكة فى مقدمة ديوانها : (شظايا ورماد) ، والاراء التى نادى بها السياب فى غير موضع وفى غير مناسبة ، كانت متقاربة الى حد يقطع بأن العاملين فى مجال الشعر الحر خرجوا على التشكيل التقليدى للقصيدة العربية استجابة لاحساس عام بضرورة التغيير وليس استجابة لمجرد هوى فردى .. وأن الظاهرة كانت واقعا يحسه كافة المبدعين بدرجة تكاد تكون واحدة .

بعد ذلك .. توالت الدراسات النقدية التى حاولت أن تضع لظواهر هذا الشعر الحر أساسا نظريا سليما يخرج به من مجال الرؤية الشعرية الى علمية التأصيل المنهجى ، حتى تصبح مقولاته النقدية وظواهره الفنية على درجة معقولة من الموضوعية والوضوح (٢) .

وقد استطاعت هذه الدراسات بالفعل أن تحدد ملامح الظاهرة التشكيلية والمعنوية فى الشعر الحر ، وأن تدلل بمنطق معاصر على أن الحركة كلها كانت استجابة حتمية لروح التطور الزاحف ، وكانت ضرورة أكيدة لنقل الشعر العربى – ليس الحر منه فقط – من مراحل الالتصاق بالقوالب والأغراض الى مرحلة الالتحام المباشر بكل قضايا العصر الفنية والفكرية بما فيها معاناة انسانه الكادح الطموح .

---

(١) انظر : النقد الادبى الحديث فى العراق – د . أحمد مطلوب – ص ٩٤ وما بعدها .

(٢) يستطيع المتتبع أن يرصد من بين أبرز هذه الدراسات : كتاب نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) ، وكتاب الدكتور محمد النويهى : (قضية الشعر الجديد) ، وكتاب جليل كمال الدين : (الشعر العربى الحديث وروح العصر) . وكتاب عز الدين الأمين : (الشعر المتجدد) . وكتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : (الشعر العربى المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) . الى جانب كم هائل من الدراسات والمقالات والأبحاث المنشورة فى دوريات العالم العربى منذ أواخر الاربعينيات حتى الان ، والتى تضمنت أغلبها كتب نقدية حرص اصحابها على ان يضموها كل ما كتبوه فى النقد الادبى ، سواء منه ما كان خاصا بالشعر ، أو بغيره من الانواع الادبية الاخرى .

وقد اثرنا أن نقف مع أول دراسة ظهرت واخر دراسة ظهرت ــ حتى الان ــ فى هــــذا المجال ، لأن أول دراسة ظهرت ، وهى كتاب نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) يمكن أن تكون حاملة لبذور النظرة الفلسفية التى أوحت لشعراء الحركة باندفاعهم فى هذه التجربــة ، كما يمكن أن تكون اخر دراسة ظهرت وهى كتاب عز الدين اسماعيل : (الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) حاملة لتمام هذه النظرة الفلسفية التى أوحت بهذه الحركـــة وهذا الاندفاع ، ولا يعنى هذا أننا سنهمل ما عدا هاتين الدراستين ٠٠ كل ما هنالك أننـــا سنضعهما ــ قبل غيرهما ــ تحت أعيننا بلا فكاك ٠

وبديهى أننا هنا ــ فى هذه المرحلة من هذه الدراسة ــ معنيون بالظاهرة التشكيليــة من بين ظواهر الشعر الحر ، ولذلك فسوف نركز على جهود هاتين الدراستين فى المجال التشكيلى وحده ، حتى لا ننزلق الى تفريعات أخرى ليست من هموم هذه الدراسة ، على الاقل فى هذه المرحلة ٠

وقد أتلاحظ نازك الملائكة أن الشعر الحر (ظاهرة عروضية قبل كل شئ ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات فى الشطر ، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافى ، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة) (١) ٠

وترى ٠٠ (أن الشعر الحر ليس وزنا معينا أو أوزانا ــ كما يتوهم أناس ــ وانمـــا هو أسلوب فى ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة) (٢) ٠

كما ترى أن الشعر الحر (شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت ، وانما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر الى شطر ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضى يتحكم فيه) (٣) ٠

واذ تلاحظ أن أساس الوزن فى الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة ، فانها تستطرد من ذلك الى أن المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم (أن الحرية فى تنويع عدد التفعيلات ، أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات فى الأشطر متشابهة تمام التشابه ، فيكتب الشاعــر من بحر الرمل ذى التفعيلة الواحدة المكررة ، أشطرا تجرى على هذا النسق مثلا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ــ ص ٥١ ٠

(٢) المرجع السابق ــ ص ٥٦ ٠

(٣) المرجع السابق ــ ص ٥٨ ٠

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن .

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل ، جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

ومن تفريعات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف ، سواء أكان البحر صافيا مثل المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجا مثل السريع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فانما تكون الحرية ، في الشعر الحر ، في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي ، فاذا كانت التفعيلة مفردة في الشطر ، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها ، فلابد له أن يوردها في مكانها ، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع ، وانما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) - المكررة في أصل الشطر - وينقصها فيقول في قصيدته مثلا :

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

وينبغي للشاعر أن يتذكر دائما أن أي شطر في مثل هذه القصيدة ، ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) انما هو شطر ناشز مغلوط يخرج على قانون الأذن العربية خروجا منفرا (١) .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٦١ - ٦٢ .

أما عن بحور الشعر الحر وتشكيلاته ،فان نازك الملائكة ترى أنه (يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي هما :

أ ـ البحور الصافية : وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هـــــــــي :

الكامل ، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

الرمل ، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهزج ، شطره (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز ، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما :

المتقارب ، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن)

الخبب ، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)

ب ـ البحور الممزوجة : وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر احدى التفعيلات ، وهما بحران اثنان :

السريع ، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

الوافر ، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) (١) .

وتؤكد الباحثة أن البحور الأخرى : كالطويل ، والمديد ، والبسيط ، والمنسرح ، لا تصلح للشعر الحر على الاطلاق : (لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها ، وانما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها) (٢) .

وأخيرا ترى أن أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحـــــد فارقان اثنـــــان :

(الأول ـ أن القافية ،سواء أكانت موحدة أم لا ـ ترد في نهاية كل شطر من الشعـــر ذي الشطر الواحد . بينما ترد في اخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين . ومعـــنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعفى من القافية ،بينما يتمسك كل شطر في الشعر الحر بها لأنـــه

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٦٥ ـ ٦٦ .
(٢) المرجع السابق ـ ص ٦٧ .

شعر ذو شطر واحد .

الثانى – أن الشطرين فى البيت لا يتساويان تساويا عروضيا ، وانما يبلح فى الشطر الأول ما لا يبلح فى الثانى ، ومن ثم فان قصيدة الشطرين تحتاج دائما الى تشكيلتين اثنتين ، تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها فى صدور الأبيات ، والتشكيلة الأخرى فى الأعجاز . وهذه الحرية ،حرية ايراد التشكيلتين ، غير مباحة فى الشعر الحر لأنه ذو شطر واحد (١)) .

ثم تستطرد الباحثة بعد ذلك الى المزالق التى يتردى فيها شعراء الشعر الحر – من الوجهة العروضية – وتقابل كل ذلك بمنطق الرفض وليس – كما يفعل غيرها – بمنطق التبرير .

هذه هى أبرز الظواهر التشكيلية التى ركزت عليها نازك الملائكة فى كتابها الرائد : (قضايا الشعر المعاصر) (٢) . فما هى أبرز الظواهر التى ركز عليها الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه الأخير : (الشعر العربى المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ؟

يرى الباحث أن الاساس الجمالى لفكرة التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة يقوم على هذا التصور : (ان موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض : ان القصيدة بنية ايقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشاعر ، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها ، من شأنه أن يساعد الاخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها (٣)) .

وتأسيسا على ذلك يرى أنه كان من الطبيعى – وقد قامت القصيدة على أساس جمالى جديد – (أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية ، لم يكن من الممكن الابقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية . وكان لابد من ادخال تعديل جوهرى على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة (٤)) .

ولكنه يستدرك : (ان الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه – وهذا حق لا مماراة فيه – أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه ، فلم يعد الشاعر حين يكتب

---

(١) قضايا الشعر المعاصر – ص ٧٣ .
(٢) ناقد وشاعر مصرى معاصر .
(٣) الشعر العربى المعاصر – ص ٦٤ .
(٤) المرجع السابق – ص ٦٥ .

القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية المدد والمتوازنة فى هذين الشطرين • وكذلك لم يتقيد فى نهاية الأبيات بالروى المتكرر أو المنوع على نظام ثابت) (١) •

ويلاحظ أن انتهاء السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة شئ لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه (ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفسا واحدا أو تكاد ، يتخلل ذلك وقفات ارتياح لابد منها للمتابعة) ••• (فاذا كان هم الشاعر التقليدى أن يجود بناء البيت الشعرى ، فقد صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هى كل) (٢) (٣) •

ويتتبع الدكتور عز الدين اسماعيل أشكال التجديد والتطور فى موسيقى شعرنا المعاصر ، ويحددها فى ثلاث مراحل أساسية : مرحلة البيت ذى الشطرين المتوازيين عروضيا ، المنتهى بقافية مطردة فى الأبيات الأخرى •• ومرحلة السطر الشعرى ، وهى المرحلة التى فتتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هى " التفعيلة " تقوم وحدها فى السطر أو تتكرر فى عدد غير منضبط فى بقية السطور قد يصل الى تسع تفعيلات •• ومرحلة الجملة الشعرية ، وهى بنية موسيقية أكبر من السطر وان ظلت محتفظة بكل خصائصه ، فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا الى خمسة أسطر او أكثر (٤) •

وبخصوص القافية ينبه الباحث الى أن القصيدة الجديدة لم تهمل القافية ولم تلغها • ولكنه يضع فهمه لمصطلح القافية على أساس من ضرورة التفريق بينه وبين حرف الروى ، فاذا كانت القافية هى الوحدة الموسيقية الذى ينتهى بها البيت فان القصيدة الجديدة لم تلغها ولم تتخل عنها •• أما اذا كان المقصود منها حرف الروى — كما يخلط غير واحد من الدارسين — فقد اثرت القصيدة الجديدة أن تتخلى عنه من حيث قد تأكد أنه عامل تعطيل لقدرة الشاعر فى نفض كل أحاسيسه الداخلية على الورق •

ويختلف الدكتور عز الدين اسماعيل مع نازك الملائكة فى الزامها الشاعر المعاصر بشكل واحد من الأشكال التى يمكن أن ينتهى بها الشطر فى كل القصيدة التى تنزع فى تشكيلها عن فلسفة (الجملة الشعرية) ، وان كان يوافقها على هذا الالزام فى القصائد التى تنزع فى تشكيلها عن غير هذه الفلسفة (٥) •

---

(١) الشعر العربى المعاصر — ص ٦٥ •
(٢) المرجع السابق — ص ٦٨ •
(٣) المرجع السابق — ص ٦٩ •
(٤) المرجع السابق — ص ٧٩ — ١١٢ •
(٥) المرجع السابق — ص ١١٩ — ١٢٣ •

هذه ـ أيضا ـ هى أبرز الظواهر التشكيلية التى ركز عليها الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه : (الشعر العربى المعاصر • قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) • وبين نازك وعز الدين أرتال من النقاد الذين تصاولوا فى هذا الميدان • محاولين أن يضعوا لهذه الظاهرة أساسا تنظيريا يوائم بين منطق التمرد الذى اجتاحت به هذه الظاهرة سكون الحركة الشعرية العربية المعاصرة من جهة • وبين منطق التقعيد المنهجى الذى هو الاطار الضابط لتدفق أى من الظواهر الفنية مهما كان جموحها واندفاعها •

فالدكتور محمد النويهى (١) يثور على الشكل التقليدى للقصيدة العربية • هذا الشكل الذى ظل يستخدم ألفا وأربعمائة من السنين بل تزيد • ففقد قدرته على التعبير عن عواطف الانسان المعاصر •• (ولا شك أنه فى عصوره الأولى استطاع أن يحمل ذخرا عظيما من الروائع الصادقة • لكن امتداد الأجل به كانت نتيجته المحتومة أنه استنفد ما كان باستطاعته أن يحمل • وعمل بدوره على استمرار التقليد • لأنه قد تم ارتباطه بالأفكار التقليدية والمواقف التقليدية والطرق التقليدية فى التعبير عن العواطف البشرية •وهو فى أغلب ما استعمل فى تاريخه المديد استعمل فى حمل الكذب والافتعال حتى طغت نبرات الكذب والافتعال عليه فصار من العسير ثم صار من المستحيل تصفيته منها واجلاؤها عنه) (٢) •

ويبدو الدكتور النويهى هنا متأثرا تماما برأى اليوت فى مقاله عن (موسيقى الشعر) ذلك الذى ضمنه الدكتور كتابه (قضية الشعر الجديد) والذى يقول فيه عن شكل القصيدة :

(هناك أشكال تناسب بعض اللغات ولا تناسب لغات أخرى • وجميع الأشكال أكثر مناسبة فى عصور منها فى عصور أخرى • فالشكل الذى يتبع نظاما معينا فى الايقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلا طبيعيا مشروعا للغة الكلام فى نمط شعرى • ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود فى الأسلوب الذى كان شائعا وقت أن بلغ حد كماله • وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيدا وكثرت القواعد التى يلزم أن تتبع فى تأليفه تأليفا صحيحا • فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة فى التغير • لأن الشكل المعين تطغى عليه النظرة الفكرية لجيل سابق • فلا يثير الا الاحتقار حين لا يستعمله الا اولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعا

---

(١) ناقد مصرى معاصر •
(٢) مجلة الشعر ـ العدد الثامن ـ اغسطس ١٩٦٤ •

يدفعهم الى التشكيل المناسب لهم ، فيلجأون الى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلــــة ، املين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه ، ولكن ذلك منهم أمل خائب)(١).

ويطلق الدكتور النويهى حكمه بموت الشكل التقليدى وبعجزه التام عن مواصلة الفعل والحياة ، ويرجع ذلك الى عاملى : طول العهد به ، وغلبة الكذب عليه فى معظم تاريخه الطويل ، ولا ينسى أن ينبه الى أن هذا الشكل التقليدى كان يحمل منذ البدء جراثيم جموده وتحجره : (وذلك من اسرافه فى الانضباط والتعقيد الشكلى ، فالقصيدة التقليدية تقوم على الوحدة الكاملة للبيت اذ كل بيت فيها مستقل استقلالا تاما ايقاعيا ولغويا ومعنويا ، وايقاعه يقوم على عدد محدد مضبوط من الأجزاء العروضية المسماة " التفاعيل " يجب أن يلزمه الشاعر فى جميع أبيات قصيدته فلا يزيـــد عليه أو ينقص منه فى البيت بعد البيت ثم ان كل بيت مقسوم الى نصفين متساويين متناظرين يسمى كل منهما شطرا ويكرر كل منهما ايقاع الاخر " ما عدا بعض الفروق اليسيرة فى اخر كل منهما " . وأخيرا يجب ان تنتهى أبيات القصيدة بنفس القافية ونفس الروى " والروى هو الحرف الذى يتكـرر فى قافية القصيدة فتبنى القصيدة عليه وتنسب اليه فيقال قصيدة لامية أو رائية أو همزية)(٢).

ويحاول الدكتور محمد مندور(٣) أن يبرر هذا التمرد ، بالبحث له عن ضرورات تاريخيـــة داعية ، فيقول : (اقتضى المضمون الشعرى الجديد النابع من الوجدان الجماعى أن يلجــأ الشعراء الى صور وقوالب جديدة يصبون فيها وجدانهم الجماعى ، وبخاصة بعد أن تغيرت الظروف بعد الثورة ، ولم يعد هناك مجال مستمر للاستنفار الثورى العنيف الذى يلائمه القالب الغنائى التقليدى فى شعرنا العربى ، فرأينا الكثيرين من شعرائنا الجدد يلجأون الى قالب القصـــة الصغيرة الساذجة حينا وقالب الحوار الدرامى السريع حينا ، ولما كانت مثل هذه القوالـــب لا تستدعى بالضرورة وحدة البيت الشعرى كوحدة للموسيقى الشعرية ، بل يقضى الحوار بتجزئـــة البيت الواحد الى تفاعيل وفصل بعضها عن بعض لتوائم القصص أو الحوار ، فقد أقدم شعراؤنا على تغيير الصورة مجاراة لتغيير المضمون وتغيير طريقة تصميم القصيدة وبنائها الهندسى)(٤).

وفى هذا يخالف الدكتور مندور نازك والسياب الذين يريان أن تمرد الشعر المعاصر على الشكل سبق تمرده على المضمون .

---

(١) قضية الشعر الجديد — ص ٢٤ . (٢) مجلة الشعر — العدد الثامن .
(٣) ناقد مصرى له منهجه فى الشعر المهموس والنقد الايديولوجى عاش بين سنتى (١٩٠٧ — ١٩٦٥)
(٤) د . محمد مندور — فن الشعر — ص ٨٤ — ٨٥ .

ويشير الدكتور مندور الى طبيعة التغيير التشكيلي الذى طرأ على شعرنا العربى فى هذه المرحلة تبعا لتغيير ايقاعه الموسيقى فيقول :

(وكل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث هو أن استعضنا عن وحدة البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات فى مقطوعات تستقل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة • أى أن كل ما حدث هو تغيير التوزيع الموسيقى داخل القصيدة •وأما اهدار تلك الموسيقى اهدارا كاملا فقول لا يستطيع أن يقره شاعر موهوب أو ناقد مستنير) (١) •

وهو يبنى تصوره لضرورة الموسيقى فى الشعر على أساس أن الموسيقى ليست حلية ولا وسيلة تطريب ما بل إنها وسيلة أداء تصل الى التعبير عن فارقات المعانى وظلالها العاطفية • بل وألوانها النفسية التى كثيرا ما تعجز اللغة المنثورة عن استخراجها من باطن النفس) (٢) •

ويربط الدكتور عبد القادر القط (٣) بين ظهور الأشكال الجديدة فى الفن وبين الانقلاب الحضارى :

(فالفن الجديد فى أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه •وانما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن • ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الانسانية تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ثم فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة فالرسم التجريدى — مثلا — لم يظهر لأن فى الرسم القديم عجزا أصيلا فى طبيعة ألوانه وخطوطه يجعله غير صالح لتصوير انطباعات الفنان عن الحياة • ولكنه ظهر لتغير فى مفهوم التصوير وفقدان نظرية المحاكاة لوظيفتها الحضارية • وهكذا تظهر الاشكال الشعرية والفنية الجديدة نتيجة لحاجة الفنان الى التعبير عن تجارب ومفاهيم جديدة لابد بالضرورة أن تبحث لها عن أشكال تلائمها) (٤) •

ويتأمل أدونيس والبياتى ونزار قبانى القضية من منطلق شعرى لا يخلو من ذكاء موضوعى (٥) • فيعرب أدونيس عن قصد جيله من التمرد على تشكيل القصيدة العربية فى نسقه الخليلى على هذا النحو : (لا نقصد أن نرفض الشكل •كشكل • بل كنماذج مسبقة • وأصول تقية قبلية •نقصد أن

---

(١) د • محمد مندور — فن الشعر — ص ١١٨ — ١١٩ •
(٢) المرجع السابق — ص ١١٨ • (٣) ناقد مصرى معاصر •
(٤) د • عبد القادر القط — قضايا ومواقف — ص ١٠٢ •
(٥) على احمد سعيد شاعر سورى معاصر يقيم فى لبنان وقد رأس تحرير مجلة شعر التى مكنت لحركة الشعر الحر •

يتجرد الشعر من كل قالب مفروض ، وأن لا يخضع لغير الفن ، ان للشعر الجديد أشكاله الخاصة ، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة ، وطريقتها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر ، نظامها ، فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، هو واقعيتها الفردية التى لا يمكن تفكيكها ، قبل أن يكون ايقاعا أو وزنا . هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدى ، لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهما ، ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية الا فى حياة القصيدة .. فى حضورها كوحدة وككل) (١) .

كما يتحدث البياتى عن تجربته الشعرية وتمرده على الشكل التقليدى على هذا النحو :

(دفعنى فهمى لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية الى البحث عن ايقاع موسيقى خارجى يتسق مع ايقاع التجربة الجديدة ، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وأكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعى وفكرى ووجدانى مختلف) (٢) .

ويغلو نزار فى تشيع رؤيته النقدية لقضية الشكل بقناع شعرى : (الانسان هو الذى يصنع قوالبه وليست القوالب هى التى تصنع الانسان ، وليس فى الفن أشكال نهائية أو أبدية ، فالأثواب الجاهزة لا تطيقها أجساد الموهوبين ، وكل موهوب يختار الثوب الذى يستريح فيه) (٣) ...

(.. لا شاعر عربى — مهما كان مجيدا — يستطيع أن يدعى أن جميع قوافيه مستريحة ، وأنه دائما فى أحسن حالاته ، فالقافية برغم كل سحرها واثارتها — نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا ، انها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه . وتسكب الثلج على وقوده المشتعل . وتضطره الى بدء الشوط من جديد ، والبدء من جديد معناه الدخول — بعد الصدمة — فى مرحلة اليقظة أى مرحلة النثر ، وبتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية . وطوابق مستقلة فى بناية شاهقة .. هذه الطريقة فى عمارة القصيدة العربية جعلتها قصيدة بيت واحد ، نستعمله فى حديثنا حكمة مرسلة ، ونعلقه على جدران بيوتنا مكتوبا بماء الذهب .) (٤)

* * *

(١) أدونيس — زمن الشعر — ص ١٧ .
(٢) عبد الوهاب البياتى — تجربتى الشعرية — ص ١٨ .
(٣) نزار قبانى — الشعر قنديل أخضر — ص ٣٦ .
(٤) المرجع السابق — ص ٣٧ — ٣٨ .

فاذا كانت هذه هى أهم المقولات التى أسفرت عنها حركة التمرد التشكيلى فى الشعر العربى المعاصر ، فان هذه الحركة تكون بالتأكيد حافلة لفلسفة نشوئها واندفاعها واستمرارها جميعا ، وقادرة فى نفس الوقت على تطوير ذاتها ومجالاتها بلا مبالاة .

ان رفض الجمود على قاعدة ثابتة ودفع الفن فى اتجاه الحياة الجارية على نواميس التطور يعطى الشعر وجهه الحضورى ، المستجيب لايقاع الحياة المعاصرة ، والمعبر عن كل ما يجيش فى أطواء هذه الحياة المعاصرة من قضايا ونوازع واحتدامات ، كما يعطيه حس تجاوز النماذج المسبقة والأصول التقنية القبلية .

وتخليص القصيدة العربية من اسار وحدة البيت ودفعها فى طريق وحدة التفعيلة ، يعطى هذه القصيدة امكان أن تحتاز وحدتها العضوية النامية ، وأن تعبر عن عالم الشاعر الذاتى والموضوعى فى غير ترهل ولا ضمور ، وأن تحقق لنفسها نوعا من التماسك البنائى المتوازن .

وطرح القافية الضاغطة ، واستبدالها بقافية مرنة أو بايقاعات داخلية ، يعطى العمل الشعرى حرية تضويته للمضامين التى يريد تضويتها ، مع الاحتفاظ بقيمة الايقاع والضبط اللتى تخلقهما القوافى الداخلية أو القافية التى ينتهى بها السطر الشعرى فى شكله الجديد ، كما يعطيه تجنب الوقوع فى نثرية الاحساس والصحو الذى يفقد للتجربة حرارتها ، ويقرب العمل الشعرى دائما من دوائر القصة والمسرحية والملحمة .

والتمرد فى وجه الشكل الكلاسيكى للوصول الى قيمة التعبير عن مضمون حضارى أشمل ، يعطى الشاعر قدرة تشكيلية أرحب يستطيع من خلالها أن يعكس المضامين الحضارية المركبة التى قد تقف هندسة التشكيل التقليدى فى طريق التعبير الدقيق عن أبعادها الغائرة .

والتزام الشعر الحر ، بقانون عروضى معين ، وتشابه التفعيلات فى الأشطر تشابهها تاما ، وباستدعائه التفعيلة المنفردة فى الشطر كشرط لا يجوز الخروج عليه ، يعطى هذا الشعر الحر ملامح الالتزام وليس ملامح الفوضى التى حاول دعاة القديم أن يلصقوها به ، وأن يضيفوه اليهـا .

ووضع أساس جمالى ينهض عليه التشكيل الجديد ليحدث نوعا من المواءمة بين الايقاع وعالم الذات ، يعطى حركة التمرد فى هذا المجال أساسا فلسفيا تصدر عنه مقولاتها وتطبيقاتها ، ويضفى عليها طابعا منطقيا يتيح لها مكانا فى حركة التاريخ .

وجريانَ التطور الذى تعرض له الشعر المعاصر فى مراحله الثلاث : مرحلة البيت الشعرى ، ومرحلة السطر الشعرى ، ومرحلة الجملة الشعرية . يعطى هذا التطور منطق النشوء والارتقـاء ، اذا جاز أن يقال ، بمعنى أن تمرد الشعراء لم يتجاوز ظاهرة الى ظاهرة ، ولا مرحلة تاريخية الى مرحلة تاريخية ، الا وفق منطق طبيعى يضع الظاهرة فى مناطها التاريخى بلا تعسف أو ابتسار .

وربط التشكيل الجديد بتغير الوجدان الجماعى ، وتغير الوضعية الحضارية ، يعطى هذا التشكيل معنى الحلول فى قلب الحركة الاجتماعية من جهة ، ومعنى الحلول فى قلب الحضارة الانسانية من جهة أخرى ، وبهذا يصل الى تحقيق طموحه الأول : أن يكون وطنيا وعالميا ، وهو طمـوح هائل ومضـنٍ .

ومحاولة خلق الأبعاد الزمانية والصوتية والفلسفية فى القصيدة الجديدة ، يعطى هـذه القصيدة قدرتها على التجول فى التاريخ ، والتنويع على أكثر من لحن ، واحتواء أعقد المضامين الفكرية والحضارية لمبارحة الغنائية المسرفة التى أنقضت كاهل شعرنا القديم .

وهكذا يخرج التمرد على الشكل فى اطار القصيدة العربية على تاريخه كله ، فيتجاوز ضـمن ما لا يلائم حركة التطور التقنى والحضارى ، ويرتفع منه ما ينحنى فى داخله على عناصر الحركة والتطور ومواجهة المد الثقافى فى العالم المعاصر .

واذا كنا قد ركزنا — فيما مضى — على جوانب الايجاب فى الظاهرة التشكيلية الجديـدة ، فان جوانب السلب التى ركز عليها فريق من النقاد تبدو فى معظمها — اذا استثنينا جانبا مـن آراء العقاد — شديدة التعميم أو شديدة التعصب ، وقد يرجع ذلك الى أن هؤلاء كانـوا صدى للعقاد ، أو حواريين لا يريدون أن يغضبوا استاذهم فى شئ يعرفون عنه أنه يناهضـه ويصادر وجـوده .

ان اراء الدكتور شوقى ضيف (١) — التى تتعلق بقضية الشعر الحر — فى كتابيه : (الادب العربى المعاصر فى مصر) (٢) ، و (فى النقد الادبى) (٣) ، لا تخرج على كونها تسجيلا وثائقيا لبروز ظاهرة أدبية ثم لعطاء حكم عام وسريع بحتمية سقوط هذه الظاهرة فى ظلام الضياع !!

وكذلك تبدو اراء الدكتور زكى نجيب محمود (٤) ، لونا من المساندة المنطقية المقتسـرة

---

(١) ناقد مصرى اكاديمى معاصر .
(٢) انظر ص ٧٥ وما بعدها .
(٣) انظر ص ١٠٨ — ١٠٩ .
(٤) فيلسوف مصرى معاصر .

تعاطفا مع العقاد ، ثم مع لجنة الشعر التى كان عضوا من أعضائها البارزين ، والتى كتب باسمها مذكرة الى وزير الثقافة فى عام ١٩٦٤ يضمنها رأى اللجنة القاطع فى قضية الشعر (١) .. ومن خلال هذه المذكرة يسفر الدكتور زكى نجيب محمود عن رأيه فى قضية "الشكل" فيقول :

(.. وبديهى أنه اذا أريد لشخصية الأمة ، بل اذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز ، فلا مناص من قيام اطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات ، برغم تنوع المضمون الفكرى داخل هذا الاطار عصرا بعد عصر ، لأنه اذا تحكم الاطار فى كل مرحلة يتغير التفكير خلالها ، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس ؟ وما هذا الاطار الثابت الا مجموعة القيم التى يتواضع أبناء الأمة الواحدة على أن يقيسوا أمورهم بها قياسا يتسم بالمرونة الحية) ....

(وانه لمما يلفت النظر فى الداعين الى موجة التهديم ، أنهم كانما يؤذيهم أن يروا الشكل التقليدى المراد تحطيمه ، متمثلا فى قمم شوامخ من شعراء العربية الأقدمين والمحدثين ، فتراهم يجعلون جزءا من خطتهم أن يطيحوا بتلك القمم) .

ربما كانت هذه الحجة الأخيرة ــ هدم التراث وتحطيم عمود الشعر ــ محورا ما دار من هجوم كاسح على حركة الشعر الحر ، وكان أضرى هؤلاء المهاجمين ، الشعراء التقليديون الذين لا يملكون من أسلحة النقد الموضوعى سوى أن يكيلوا الاتهامات لأنصار الحركة الجديدة ، بدءا من العمالة للمخابرات الاجنبية وانتهاء بتقصد هدم العمود الشعرى والتراث العربى .

وانبرى لهؤلاء الغاضبين جيل من النقاد الدارسين حاول ــ ليس فقط أن يبرر تمرد الحركة على عمود الشعر التقليدى ــ وانما نهض ليوصل الحركة فى تراثنا القديم الذى زعموا أنه مقصود بالهدم والتخريب ، فكانت ردودهم الموضوعية اسهاما حقيقيا فى استقرار الحركة ، وارساء فاهما لتقاليدها الفنية والحضارية .

يقول الناقد أحمد أبو سعد (٢) فى كتابه : (الشعر والشعراء فى العراق) :

(ان عمود الشعر العربى لم يتحطم على أيدى السائرين فى اتجاه الشعر الحر ، وان هؤلاء المتحررين هم أشد غيرة على التراث من أتباعه ، فهم لا يعربون عن حفظهم له بتحنيطه ، ولكنهم يدفعونه الى الأمام ، ويكشفون عن عبقريته التى تنفتح للجديد ، وتقبل التطور ، ولهم من

---

(١) انظر نص المذكرة فى كتاب (قضايا ومواقف) للدكتور عبد القادر القط ــ ص ٩ ــ ١٣ .
(٢) أديب وشاعر لبنانى معاصر .

اعتبارات الأوائل ما يبيح لهم هذا التصرف . فقد روى عن الأقدمين أن الخليل بن أحمد حين قرر ما قرر لم يقصد به الى أنه كذلك قضية حاصرة ، أو قضى بعدم جواز الخروج عليه حتى نأخذ عمله بعد ذلك على وجه الالزام للشاعر بأن لا يحيد عنه . يقول الشيخ العلايلي فى كتابه " مقدمة لدرس لغة العرب " الصادر عام ١٩٣٧ : " العروض هو الفرع الوحيد الذى بقى لا يدين الا الى عمل واحد فقط ، فنحن ندرسه على ترسم لحدود الخليل ، وعلى أنى أرى فى الخليل أمة عبقرية ، ونسقا فذا ، فلا أستطيع الا أن أحكمه بالشخصية التى لا يمكن أن تجىء الا فى افاق محدودة .. وكأنما لمس هذا أو لمسه بالفعل السكاكى فى بحث الشعر من " المفتاح " فقال ما خلاصته : " لا يظنن أحد أن الزيادة على ما حصر ليست من كلام العرب . فهذه الزيادة تنادى بأعلى صوت :

لقد وجدت مكان القول ذا سعة فان وجدت لسانا قائلا فقل

على أننا نقول من أنبأ هؤلاء أن الخليل والأئمة من بعده لم يكونوا يرون الزيادة على ما حصر هى من حيث الوزن مستقيمة (مفاتيح العلوم ص ٢٧٥) .

ثم يمضى العلايلى فيهتف قائلا : " وعلينا أن نحرر من أمر هذا العروض ما يتساوق مع مطالبنا ، ويتسع لها ، وينهض بالأدب ، ونحن من اعتبارات الأوائل بين ما يبيح لنا هذا الأخذ ، فقد ذكروا فى حد الشعر أنه القول الموزون دون زيادة قيد (على نهج مخصوص) مما يعلمنا بأنهم لا يتحرجون من قبول النظم على غير الموازين المحفوظة ، أو عليها مع تغييرات فى الضروب لم تحفظ ، ولا يستضيقون من اطلاق كلمة شعر عليها ، وان خرجت على مألوف ما أثر . ويؤكد هذا قول السكاكى حين عرض لتعريف الشعر قال : " ومذهب الامام الزجاج فى الشعر أنه لابد من أن يكون شعرا ، ولا أدرى أحدا تبعه فى مذهبه هذا " (١) .

مما تقدم يتضح لنا أن التقيد بالخليل أو ترسم حدوده غير وارد حتى عند الأقدمين ولا ملزم لهم . وقد روى عن الزمخشرى أنه قال فى القسطاس : " والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح فى كونه شعرا ولا يخرجه عن كونه شعرا " فكيف اذا كان الشعر غير خارج على الوزن فى أساسه ، بل كان جل ما فعله أنه لم يشترط كالخليل وحدة القافية ولا اكتمال التفاعيل ؟ أظن أنه حينئذ لا يكون فقط داخلا فى التراث بل نابعا من صميمه (٢) .

* * *

---

(١) عبد الله العلايلى : مقدمة لدرس لغة العرب — ١٩٣٧ .

(٢) أحمد أبو سعد — الشعر والشعراء فى العراق — ص ١٧ وما بعدها .

لم تكن هذه الرجة هي كل ما تعرض له " شكل " القصيدة العربية في هذه المرحلة ، وانما تعرض هذا الشكل لنوعين اخرين من التمرد لزحزحته عن مكانه ، واحداث تغيير جذري في عروضه وموسيقاه .. فكانت (القصيدة المدورة) ثمرة التمرد الأول ، وكانت (قصيدة النثر) ثمـــرة التمرد الثانـــــي .

والتدوير مصطلح عروضي قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري فـــي كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني مثل :

ان ما نولتني منك وان قل كثيـــــــــر

ثم انتقل في الشعر الحر الى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة التالية بحيــث صارت القصيدة أو المقطع نفسا واحدا لو توقف القارئ قبل تمام المقطع أو تمام القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضي ، يقول (حسب الشيخ جعفر)(١) الشاعر العراقي :

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل ، قيل :

استراح ابن جودة ، هل يذكر السرو ، منحنيا

فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان ؟

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة ، الصبية

الشاحبون المهازيل في الريح والبرق ينتظرون

التي وجهها فضة ، في مقاه مقاعدها خشب

أو حصير ، قرأنا الجرائد والنسوة السافرات

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة ......(٢)

الى اخر القصيدة .. مما يشد القارئ الى قراءتها دفعة واحدة حتى لا يحس بالنشـــاز الموسيقي ان هو حاول أن يتوقف قبل تمامها ... وقد ترخص بعض أنصار الشعر الحر – قبـــل اندلاع هذه الموجة – في أن تحتوي الجملة الشعرية على تسع تفعيلات(٣) بعضها يحسن السكوت عليه ، وكانوا في ذلك شبه مغالين في اعطاء الحرية لهذا الاستطراد ، ولم يكن يدور بخلدهـــم أنهم سيواجهون القصيدة النفس الواحد ، التي ترفض كم الحرية الضيق الذي خيل اليهم يوما أنهم كرماء في منحه لأقلام المبدعين .

---

(١) شاعر عراقي معاصر . (٢) حسب الشيخ جعفر – زيارة السيدة السومرية – ص٩ = ١٠

(٣) انظر : الشعر العربي المعاصر – لعز الدين اسماعيل – ص ١٠٢ وما بعدها .

أما (قصيدة النثر) فتبرر سلمى الخضراء الجيوسي ظهورها على هذا النحو : (يبدو لي أن في تاريخ الشعر العربي الحديث نموذجا كرر نفسه منذ بداية القرن . ان الشاعر الحديث عندنا يبدو كأنه يصارع الزمن ويسابقه ، فهو أبدا منقلب على نفسه ، لا يكاد يجد حلا لمشكلة الشعر الذي كان يكتبه الجيل الذي سبقه حتى يتلح لـه من يتهم شعره المتجدد بالرجعية والتأخر ، وأظن أن هذا هو ما حدث الى حد ما في مجال الشكل الشعري ، ولكن علينا أن نضيف اليه عاملا اخر هو كثرة التقليد والتكرار الممل المرهق في الشعر الحر ... وبما أن عودة الشاعر الحديث الان الى شكل الشطرين لم تزل متعذرة بسبب الامتلاء والاتباع اللذين ما نزال نعانيهما منه ، فان الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئا معافى ، وبناء متماسكا ، وملجأ أكثر رسوخا ، وعطاء أكثر استقلالا وتفردا) (١) .

ويدخل أدونيس الى عالم البناء الفني للقصيدة الشعرية ليحدد طبيعة الفروق الجوهرية بين ما هو شعر وما هو نثر ، منتصرا لقصيدة النثر بالطبع فيقول :

(من القضايا الشكلية البنائية التي تثار ضد الشعر الجديد ، قضية التحرر من الأوزان التقليدية ، فحيث لا تكون أوزان — في رأي من يثيرونها — لا يكون شعر ... ان تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر ، انه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة ، وليس كل نثر خاليا ، بالضرورة ، من الشعر . ان قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعرا ، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية ، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر . أول هذه الفروق ، هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر . وثانيها ، هو أن النثر يطمح لأن ينقل فكرة محدودة ، ولذلك يطمح لأن يكون واضحا ، أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا ، ولذلك فان أسلوبه غامض بطبيعته . ثالث هذه الفروق هو أن النثر وصفي وتقريري ، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة ، بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه ... لا يجوز اذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمنطق التركيب اللفظي ، أو للوزن والقافية ، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري ، ومن جهة أخرى ليس الشعر نثرا ساميا أو نثرا معجزا ، اذ ليس الفرق بين

(١) مجلة عالم الفكر — ص ٤٥ .

الشعر والنثر فرقا فى الدرجة ، بل فرق فى الطبيعة) (١) .

ويلخص أنسى الحاج عناصر البناء الشكلى فى قصيدة النثر فيقول :

(لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر ، أى قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر ، شروط ثلاثة : الايجاز (أو الاختصار) ، والتوهج ، والمجانية) (٢) .

من هذا كله ، نستبين أن (قصيدة النثر) تمرد على الوزن بكل وحداته البيتية والشطرية والايقاعية ، وأنها (ذات وحدة دائرية مغلقة ، وحدة عضوية ، هى كثافة وتوتر قبل أن تكون جملا أو كلمات) (٣) .

* * *

وهكذا تبدو المرحلة الأخيرة من مراحل التمرد على (الشكل) فى بناء القصيدة العربية أخطر مراحل هذا التمرد ، لأنها دفعت الى الساحة بأشمل حركة غاضبة فى وجه الشكل وهى حركة (الشعر الحر) ، ولأنها قفت على ذلك بحركة أخرى اكثر ايغالا فى عصيان قوانين الشكل وهى حركة (القصيدة المدورة) . ولأنها تابعت هجومها الفادح على قضية الشكل من خلال حركة (قصيدة النثر) . ثم لأنها ترهص — على يد شعرائها — بمزيد من الغضب والعصيان والتمرد الشامل على كل قواعد الشكل ، وصولا الى عالم شعرى اخر يختلف فيه التشكيل الجمالى تبعا لاختلاف الرؤية الشعرية للواقع ويتخطى مراحل البيت والسطر والجملة والمقطع والتدوير والنثر الى ما لا ندرى من الحدود الرافضة للحدود !!

وهنا لابد أن ننبه الى أننا قد تخطينا كثيرا من ظواهر التمرد التشكيلى التى يمكن أن تتصف بالهامشية ، أو بكونها جزءا من ظاهرة عامة اصل منها وأشمل ، كالقصيدة الحوارية ، والقصيدة الديوان ، الا أن هذه جميعا كما قلنا يمكن أن تكون منضوية فى ظواهر عامة أقرب الى منطق التأصيل والتنظير .

× × ×

---

(١) أدونيس — زمن الشعر — ص ١٨ — ١٩ .
(٢) أنسى الحاج — لن — ص ١٢ . (وهو يعنى بالمجانية العفوية) .
(٣) أدونيس — مجلة شعر — ربيع ١٩٦٠ .

الفصـــــل الثانـــــى :

التمـــــرد علـــــى المضمـــــون

من الضرورى أن نحدد هنا – أولا – ما نفهمه من مصطلح " المضمون " • فليس المضمون هو الموضوع الشعرى الذى يختاره الشاعر من بين حشود الموضوعات فحسب ، ولكنه الموضوع المنتخب والمعالج برؤية الشاعر الخاصة وفلسفته الحياتية والفنية الشاملة ، لأن ما يميز شاعرا عن شاعر ليس هو اختيار موضوع رائع أو متواضع ، وانما هو طريقة انتخاب الموضوع وطريقة معالجة هذا الموضوع فى نفس الوقت من زاوية الرؤية الخاصة التى ينزع عنها الشاعر فى ابداعه الفنى•

ولقد تعرضت قضية (الشكل والمضمون) فى الفكر الأدبى المعاصر لكثير من موجات المد والانحسار ، فبينما أعطت الحركة النقدية – التى تدين بالنظرة السلفية الى الفن – أغلب اهتماماتها للشكل باعتباره مظهر الانتماء التاريخى للتراث العربى فى فحولته وجزالته (١) •• أعطت الحركة النقدية ، التى تدين بالنظرة التقدمية الى الفن ، أغلب اهتماماتها للمضمون ، وكانت فلسفاتها فى هذا الصدد تتراوح بين انتماءاتها التاريخية الى روح الثقافة المعاصرة (٢) ، أو الى روح الطبيعة الخالدة (٣) ، أو الى روح الطبقات الكادحة فى عراكها البطولى مع واقعها المادى والحضارى والانسانـــى (٤) •

كان هذا هو واقع " الفكر " الأدبى المعاصر فى مطالع هذا القرن ، أما واقع " الفن " فقد مثلت فيه الكلاسيكية (٥) الشعرية جانب الاهتمام بالشكل ، كما مثلت فيه مدرسة الديوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو ومدرسة الشعر الحر جانب الاهتمام بالمضمون •

فاذا سلمنا بأن كلا من الشكل والمضمون يؤثر أحدهما فى الاخر ويتأثر به ، فقد كان من الطبيعى أن يكون مناط المسايرة والموافقة هو الجانب الكلاسيكى الذى يعمل على (بعث) و (احياء) التقاليد العربية القديمة فى الفكر والفن •• وأن يكون مناط التمرد والخروج هو الجانب التقدمى الذى يعمل على (نقض) و (تمصير) التقاليد العربية فى الفن والفكر •

ولكن هذا التعميم لا يمنع أن يخرج من بين الكلاسيكيين من يتمرد على واقع المضمون والشكل – كالزهاوى – فى شعره المرسل وثورته فى الجحيم • وان يخرج من بين التقدميين

---

(١) انظر : الرافعى والبشرى والزيات •
(٢) انظر : مدرسة الديوان •
(٣) انظر : المهجر وأبولو •
(٤) انظر : مدرسة الشعر الحر •
(٥) الكلاسيكية مدرسة ادبية تغلب العقل والصياغة•

من يساير واقع الشكل والمضمون — كزكي قنصل من شعراء المهجر — في هجائه اللاذع لحركة الشعر الحر ، وتنديده القاسي بتجديد جبران .

وبديهي .. أن (تغليب) جانب الشكل . أو (تغليب) جانب المضمون ، لا يلغي — في العمل الفني — أيا منهما على الاطلاق ، لأن العمل الفني اذا فقد جناحا من جناحيه هذين صار الى العجز الكامل والشلل الطبيعي ، انه فقط يتيح للفنان أن يميل مرة هنا وأن يميل مرة هناك ، بلا تخل مطلق عن أي منهما حتى لا يتخلى عن وضعية كونه فنا .

واذن فقد يكون من المفيد أن نتفق على أن أي " مضمون " فني لا يمكن أن يقوم منفصلا عن " شكله " الفني .. (ان الموضوع يمكن أن يقوم منفصلا عن الشكل ، ولكنه في هذه الحالة لا يكون عملا فنيا) (١) ... (ذلك أن الشعر كيان ذو شكل لا تنفصل فيه المادة عن الصورة) (٢) ... (والشكل — بداهة — هو قوة المضمون ووحدته وتركيبه ، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه) (٣) ... (والموضوع هو الذي يحدد الشكل ، وبالتالي فالشكل هو الذي يكيف الموضوع ويحيله من خبرة عادية الى خبرة فنية) (٤) ... (ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبي وصورته لا تفترقان ، فهما كل واحد ، وهو كل يتألف من خصائص جمالية مختلفة ، قد يردها النظر السريع الى الخارج أو الشكل ، ولكنا ان أنعمنا النظر وجدناها ترد الى الداخل والمضمون ، فهي تنطوي فيه ، أو قل تنمو فيه ، كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب الى فروع وأغصان كثيرة) (٥) ... واذن فالمضمون والشكل (يرتبط كل منهما بالاخر برباط وثيق في تفاعل جدلي) (٦) .

هذه مقدمة قد يكون من المفيد أن نتفق على مقولاتها أولا ، حتى لا يظن أننا نقصد من وراء الحديث عن " الشكل " والحديث عن " المضمون " أننا نعزل في العمل الفني بينهما ، أو أننا نشطر القصيدة الى شكل أجوف والى مضمون مجرد ، فنحن ندرك جيدا أن القصيدة الشعرية الناجحة هي الشكل المنحني على مضمونه في وحدة عضوية متداخلة ، كالزهرة وأريجها ، لا تستطيع أن تفصل بينهما الا اذا شئت أن تخرج بالزهرة عن وضعيتها الوجودية التي هي بها ما هي ، الى

---

(١) د . رشاد رشدي — ماهو الادب — ص ٤٢ .
(٢) د . مصطفى ناصف — دراسة الادب العربي — ص ١٠٠ .
(٣) د . مصطفى ناصف — دراسة الادب العربي — ص ١٠٢ .
(٤) د . رشاد رشدي — ماهو الادب — ص ٤٤ — ٤٥ .
(٥) د . شوقي ضيف — في النقد الادبي — ص ١٦٤ .
(٦) أرنست فيشر — ضرورة الفن — ص ١٧٢ .

شئ اخر مختلف قد يعرف الاقتدار العلمى أن يفصل عنصرا فيه عن عنصر ، فتصبح الوضعية الوجودية للزهرة ليست هى الوضعية الوجودية ، وانما تصبح وضعية عناصر شتى يحمل كل عنصر منها ملامح وجود جديد .

والعملية النقدية تحاول ان تقترب من منطق العلم فى التشريح وعزل العناصر بعضها عن بعض ، حتى تستطيع اعطاء حكم موضوعى على كل عنصر بعيدا عن العناصر الأخرى ، مع ايمانها البدئى بأن العمل الشعرى لا يصبح عملا شعريا الا اذا توحد فيه الشكل والمضمون بدرجة ما .

فلندع هذه القضية اذن ، ولنحاول فى ضوء هذه النظرة أن نستقصى ملامح التمرد على المضمون فى الشعر العربى المعاصر ، ولنضع تحت أعيننا دائما أن ضرورة المواجهة النقدية هى التى فرضت على هذه الدراسة أن تنظر الى المضمون فى معزل عن الشكل ، ولنذهب أبعد من المعاصرة قليلا ، لنرى كيف كانت ملامح القضية .. وماذا أعطت المعاصرة لهذه الملامح من تمردات .

كان البارودى رائد البعث فى الشعر العربى الحديث باجماع اراء النقاد والباحثين .. (فاذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودى لم تكد تنظر الى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد الى أقصى مدى الأفق البعيد) ... (١) وكانت ريادة البارودى قائمة على محاولته الفذة فى استخلاص القصيدة من قبضة المحسنات البيانية والبديعية الباهظة ، وعلى محاولته الابتكار والرجوع بالقصيدة الى عصر سطوعها وامتيازها ، وقد استطاع بالفعل أن يجدد شباب الشعر ، وأن يجعل منه اطارا للمضامين التى تموج بها الحياة من حوله ، وأن يخرج بالتعبير الشعرى عن الغياب الكامل فى ألاعيب الزخرف والصناعة الجامدة ، الى التعبير عن " الشخصية " تعبيرا حقيقيا — (ولهذا برزت مقومات " الشخصية " البارودية من وراء حجب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح ، فعرفنا الرجل من شعره على صورة كالتى عرفناه بها فى سيرته وأخباره) ... (٢) واذا كان البارودى قد عارض فى شعره ، أو احتذى ، أو حاكى . فانه كان يفعل ذلك عن وعى يقينى بأن حركة الشعر فى عصره محتاجة الى أن تغوص فى أعمق أعماق التجربة الشعرية العربية فى عصورها المتألقة ، وبخاصة فى العصر العباسى الذى وصل الشعر فيه الى ذرى عالية من الاجادة والشمول (فهو لم يكن مقلدا للقدماء بالمعنى السئ للتقليد ، انما كل ما هنالك أنه يريد أن يرد الى شعرنا جزالته ونصاعته ورصانته) (٣) ..

---

(١) عباس محمود العقاد — شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — ص ٩٠ — ٩١ .
(٢) المرجع السابق ص ٩٨ . (٣) د . شوقى ضيف الادب العربى المعاصر فى مصر ص ٤٤ .

(وربما كانت محاكاة البارودى للأقدمين هى أنفع ما فى شعره للأدب المصرى الحديث ، لأنه رد الى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين فى ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم فى المذاهب والاساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة الى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والافلات من قيود التقليد ، فاذا حسبنا للبارودى سليقته المستقلة ، و " شخصيته " المعبرة ونزعته الى الاعتراف بحق العصر على الشاعر ، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعه من حسن الثقة وعزيمة النهضة ، وللبارودى بعد هذه الاية اية أخرى ، وهى أن الفضل الذى له على عصره أكبر من الفضل الذى لعصره عليه ، فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس اليه ما يجئ من قدرة معاصريه ، وذلك وحده خليق أن يبوئه زعامة جيله ويقدمه الى طليعة معاصريه وتابعيه) (١) .

كان هذا هو محور الدور الذى نهض به البارودى رائد (البعث) و (الاحياء) . محاولة العودة باطار القصيدة ومحتواها الى عصر فتائها واخضرارها ، والعبور بها فوق مساحات زمنية وفنية متخلفة أنقضت كاهلها بألوان من التعقيدات الشكلية والمعنوية ، واعطاؤها ملامح شاعرها حتى تتضح الفوارق الذاتية والموضوعية فى العمل الفنى بين قصيدة لشاعر وقصيدة أخرى لشاعر اخر .

ولكن كل ذلك تم على يد البارودى من خلال انعطافه نحو الماضى بكل تقاليده التراثية ، وليس من خلال استشرافه المستقبل بكل ما ينطوى عليه من احتمالات التجديد ، فبقى (التمرد) فى هذه الحركة شيئا أشبه بحنين الرجل للعودة الى عالم الطفولة الأول ، وليس الى تمام النضج والتجريب .

* * *

واذا كانت حركة البعث أو الاحياء التى مثلها البارودى لا تدخل ضمن الاطار الزمانى الذى تتناوله بالتقييم والنقد هذه الدراسة ، فان الحركة الكلاسيكية التى تلقفت الشعلة من يد البارودى — وعلى رأسها شوقى وحافظ وعبد المطلب (٢) ومحرم (٣) والجارم (٤) والزهاوى والرصافى وغيرهم

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — ص ١١٣ — ١١٤ .

(٢) محمد عبد المطلب (١٨٧١ — ١٩٣١) ولد فى جرجا وتعلم فى الازهر وشارك فى الحركة الوطنية .

(٣) احمد محرم (١٨٧٧ — ١٩٤٥) ولد فى البحيرة وتثقف على شيوخ الازهر واشتهر بشعره الوطنى والاسلامى .

(٤) على الجارم شاعر رشيد الكبير له ديوان ومؤلفات فى العلوم العربية .

من أبناء هذا الجيل ـ تعد نقطة البدء ـ تاريخيا ـ فى اهتمامات هذه الدراسة ، وبعد استقصاء جوانب التمرد فى ابداعها محورا من محاور البحث فى اطار تأمل الظاهرة الكبيرة التى هى الشعر العربى المعاصر بكامله .

فهل أحدثت هذه المدرسة ـ فى مضمون الشعر العربى المعاصر ـ ظواهر تمرد بارزة ؟

قد يلوح التمرد فى ابداع هذه المدرسة تمردا هو الى التجديد ـ أى العمل فى مجال التراث بمحاولة بعثه أو استلهامه ـ أقرب منه الى التمرد الحقيقى ـ أى العمل فى مجال التراث أيضا ولكن بمناوأته والاحتجاج فى وجه جوانب كثيرة منه .

فقد عبرت هذه المدرسة فى بعض نماذجها الشعرية عن روح التمرد السياسى ، والتمرد الاجتماعى ، والتمرد الميتافيزيقى ، ولكن هذا التعبير كان مزقا متناثرة فى شعر شعراء الكلاسيكية بل وفى القصيدة الواحدة لشاعر واحد ، بينما بقى ابداعها كله دائرا فى اطار المضامين الشعرية القديمة من مدح الى وصف الى هجاء الى رثاء ، مما يقطع بأن الاحتذاء وليس التمرد هو طابع المدرسة واتجاهها العام ، اذا استثنينا شاعرا كالغاياتى (١) فى مجال التمرد السياسى ، وشاعرا كالرصافى فى مجال التمرد الاجتماعى (٢) ، وشاعرا كالزهاوى (٣) فى مجال التمرد الميتافيزيقى ، فان كلا من هؤلاء يكون بحق ملامح ظاهرة فنية تقارب الى حد بعيد ما نعنيه من مصطلح التمرد اذا نحن أطلقناه على شاعر معين بالذات .

ولكن يبقى دائما أن هذه المدرسة الكلاسيكية لا تشترك فى ملامح تمرد عامة يمكن ان نستخلص منها فلسفة تدل على شعرائها جميعا ، أو تشير الى اتجاههم الفنى والفكرى الذى يتحركون فى اطاره ، ويصدرون عن الايمان به فى هذا الصدد .

والدليل القاطع على ذلك ، أن زعماء المدرسة نفسها مثل شوقى وحافظ ومحرم لا يمكن أن ينضوى شعرهم كله أو حتى معظمه تحت مفهوم شعر التمرد السياسى ، أو شعر التمرد الاجتماعى ، أو شعر التمرد الميتافيزيقى ، مما ينتفى معه أن تكون المدرسة الكلاسيكية قد أحدثت فى مضمون حياتنا الشعرية أى فلسفة للتمرد ، غير هذه الانتفاضات الفردية التى أوحتها تكوينات ذاتية للشعراء

---

(١) على الغاياتى الشاعر الوطنى الذى حارب القصر وألف ديوانا بعنوان (وطنيتى) ، انظر : ديوان وطنيتى للغاياتى .

(٢) انظر : ديوان الرصافى ـ الاجزاء .

(٣) انظر : الزهاوى وديوانه المفقود ، (النزعات) وديوانه (الأوشال) . (ثورة فى الجحيم) .

الذين لا يشتركون مع المدرسة الكلاسيكية الا في الابداع من خلال الاطار الخليلي ، والذين اذا درسناهم نعثر فيهم بالضرورة على ظواهر فردية لا على مدرسة أو اتجاه .

واذا كانت تجربة الغاياتي في التمرد السياسي وتجربة الرصافي في التمرد الاجتماعي تمدان بشكل أو باخر من التجارب المشتركة ، أي التي شاركهما في اتجاههما — من غير مدرستهما — شعراء اخرون ، ففقدتا بذلك نوعا من الخصوصية التي تضمهما ملمحا من ملامح فلسفة المدرسة الكلاسيكية ، فان تجربة الزهاوي في التمرد الميتافيزيقي تبقى وحدها من بين تجارب المدرسة الكلاسيكية تجربة فذة ورائدة ، تشكل بحق ظاهرة من ظواهر التمرد التي يمكن أن تضاف الى رصيد هذه المدرسة بما هي عمل واحد من شعرائها ، وان كان غيره من شعراء مدرسته لا يدورون معه في اطار هذه الفلسفة ، ولا يقفون معه حتى على هذه الارض .

وقد لا يمنع هذا التعميم أن لدى بعض شعراء الكلاسيكية ما يقولونه في قضية الوجود والعدم ، وقضية الجدوى واللاجدوى ..

يقول الرصافي :

من أين من أين يا ابتدائي ... ثم الى أين يا انتهائي ؟
أمن فناء الى وجود ... ومن وجود الى فناء ؟
أمن وجود له اختفاء ... الى وجود بلا اختفاء ؟
خرجت من ظلمة لأخرى ... فما أمامي وما ورائي ؟
ما زلت من حيرة بأمري ... معانق اليأس والرجاء (١)

ويقول أحمد محرم :

وجودي ما عرفتك غير معنى ... تغلغل في الخفاء فما يبين
غريق في الظلام ولا مناص ... ولا جسر يلاذ به أمين
أقيم عليه سور من عباب ... تضل على جوانبه السفين
أطل ويضرب التيار وجهي ... فأين أنا ؟ أجرام سجين ؟ (٢)

---

(١) معروف الرصافي — ديوان الرصافي — ص ١٣ .
(٢) انظر : شعراء العرب المعاصرون — لأحمد زكي أبو شادي — ص ٥٤ .

هذه بعض خطرات تعرض لبعض شعراء الكلاسيكية ، ولكنها أبدا لم تأخذ فى شعرهم صيغة الظاهرة التى تدل عليهم أو يدلون هم عليها ، بما هى تساؤلات حائرة أمام طلاسم الوجود ، وليست كما هى فى شعر الزهاوى تمردا جارفا على غوامض هذه الطلاسم الوجودية الخرساء .

من هنا قد تبيح هذه الدراسة لنفسها أن تلم الماما عاما بظاهرة التمرد الميتافيزيقى كما هى فى شعر الزهاوى ، غير مبيحة لنفسها أن تخوض فى تفاصيل هذه الظاهرة ، التزاما بما فرضته على نفسها فى هذا الصدد من مجانبة الاغراق فى رصد أدق ملامح هذا التمرد الفاجع .

والتمرد الميتافيزيقى يدور أساسا حول ثلاثة محاور ، هى :

أولا : (تمرد التساؤل) الذى يواجه الظواهر الانسانية والوجودية والميتافيزيقية كلها أو بعضها بنوع من اللا أدرية الشاملة ، من أين ؟ والى أين ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ ، وهو حين يلقى هذه الظواهر بتساؤل شامل فان تساؤله ليس تساؤل البادئ الساذج ، وانما هو تساؤل الباحث الذى ووجه بالحائط الأخير ولم يصل بعد الى اقتناع نهائى ، انه تساؤل يتضمن تمردا على استعصاء هذه الظواهر الأبدى على الفهم والجدوى ومعقولية الحلول . ولكن هذا النوع من التساؤل يعنى – حتى ضمنيا – أن هناك قوة أعلى تستطيع جوابنا عن هذه التساؤلات .

ثانيا : (تمرد المواقف) الذى يواجه مناطق معينة من هذه الظواهر الانسانية والوجودية والميتافيزيقية باللا أدرية الشاملة مرة ، وبالرفض الشامل أيضا مرة أخرى ، ولكن ما يميزه عن (تمرد التساؤل) هو عمله فقط فى " مناطق " معينة من هذه الظواهر لا يتجاوز ذلك الى مواجهة الظاهرة كلها ، بمعنى أنه قد يتمرد على قضية الموت فى موقف ، وقد يتمرد على قضية الشر فى موقف اخر ، وقد يتمرد على قضية الوجود الالهى فى موقف ثالث ، وهكذا . انها مواجهة ليست شاملة ، ولكن التمرد من خلالها أيضا لا يجئ الا بعد معاناة البحث ومداومة الحوار .

ثالثا : (تمرد الرفض) الذى يواجه مجموع هذه الظواهر بالمصادرة الكاملة من أول الأمر ، أى أنه لا يلجأ الى التساؤل المتضمن اقرار الاعتراف بوجود قوة عليا قادرة على اجابة تساؤلاته ، ولا يلجأ كذلك الى انتخاب مناطق أو مفردات من مجموع هذه الظواهر الانسانية والوجودية والميتافيزيقية ليمارس فيها تمرده .. ولكنه يدينها جميعا – بعد يأسه من الحصول على أمل فى الفهم – بالعبث ، وخطل القوى الكامنة من ورائها ، وركاكة كل ما يربط بينها من وشائج وعلاقات .. أى أنه يضع رفضه و (تمرده) فى مواجهة المنبع والقاعدة ، يقينا منه بأن كل

المفردات تكون بعد ذلك واقعة في قبضة هذا الرفض الشامل الرهيب !!

هذه هي المحاور الثلاثة التي يدور حولها التمرد الميتافيزيقي ، فأين موقع الزهاوي من هذه المحاور ؟ وأين موقع تمرده على خريطة هذه التمردات ؟

يبدو أن (تمرد المواقف) هو ألصق هذه المحاور بطبيعة ما أبدع الزهاوي من شعر التمرد الميتافيزيقي ، لأنه لم يجنح الى (التساؤل) اللاأدري الشامل كما فعل ايليا أبو ماضي ، ولم يجنح الى (الرفض) المنكر الشامل الذي يتصدى للألوهية بالمصادرة والانكار .. وانما كانت مواقفه الشعرية تتسم بالاقدام والاحجام ، بالتساؤل مرة عن شيء محدد ، وبالرفض مرة لشيء محدد كذلك ، فهو يختار مناطق معينة يشهر في وجهها تمرده ، ولكنه لا يقابل الكل الوجودي والانساني والميتافيزيقي بسلاح التمرد البتار ، بدليل أن الزهاوي نفسه ألف في اليقينيات أشياء تتخطى حدود الدراسة المألوفة ، الى التأليف الموغل في التصوف ككتابه : (الفجر الصادق في الرد على منكري التوسل والكرامات والخوارق)[1] .. وككثير من شعره يتجه فيه الى ابراز القيم الدينية والاعتراف الصريح بانتمائه الفكري والنفسي الى هذه القيم ، بل انه في ديوانه المفقود : (النزغات) الذي يمثل قمة تمرده يقسم شعره الى قسمين : الشك واليقين ، مما يؤكد تردده بين هذين المحورين (اذ المحقق من معارضة دلائل الشك والتردد ودلائل الايمان واليقين ، أن هذه الدلائل جميعها قد وجدت في مؤلفاته الباكرة كما وجدت في مؤلفاته الأخيرة ، على درجة واحدة من القوة والوضوح)[2] .. وهذا يؤكد أن تمرد الزهاوي ينتمي الى (تمرد المواقف) وليس الى تمرد التساؤل أو تمرد الرفض .

واذا كان ديوان الزهاوي المفقود : (النزغات)[3] وملحمته الغاضبة : (ثورة في الجحيم)[4] يمثلان واقع تمرده الميتافيزيقي وقمته جميعها ، فان الملامح العامة لهذا التمرد في شعر هذين العملين هي ما يهمنا أن نقف عليه في هذه الدراسة غير خائضين كما قلنا في تفصيلات

---

(١) انظر : الزهاوي وديوانه المفقود — ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) عباس محمود العقاد — رجال عرفتهم — ص ١٣٦ .

(٣) جمعه وحققه ودرسه ونشره هلال ناجي بعنوان : (الزهاوي وديوانه المفقود) .

(٤) طبعت في اخر ديوانه ، (الأوشال) ومستقلة بعنوان (الزهاوي وثورته في الجحيم) مع دراسة لها بقلم الدكتور جميل سعيد .

الظاهرة ،وغير ملحين على الاستشهاد بما فيها من شعر فاقع الاحتجاج .

و (النزغات أو الشك واليقين) هو اسم الديوان الذى كتبه الزهاوى ولم ينشره في حياته ، واثر أن ينشر بعد موته لما فيه من اراء (تصادم اراء المتعصبين) وتثيرهم عليه كما صرح هو بذلك .. وقد قدم لديوانه بهذه الكلمات : (اختلف فى صاحب هذا الشعر فمن قائل انه لجماعة من الفلاسفة كالرئيس أبى على بن سينا وابن رشد وابن كمونة البغدادى . وقائل انه لفيلسوف كان فى زمن الغرور من حياته ماديا فقال ما قال من شعر كله شك ثم ظهر له الحق فعاد روحيا وقال ما قال من شعر كله يقين) (١) (٢) .

وقد حاول محقق ديوانه المفقود هلال ناجى أن يستشف من هذه المقدمة نزعة الزهاوى الكامنة الى التدين لا الى الالحاد ، كما حاول من خلالها أن يخطئ نقاد الزهاوى الذين فسروا هذه الكلمات على أساس أنها تغطية لموقف الشك والتمرد ، وأن يرد خطأهم الى أن الشاعر لم يكن بحاجة الى التستر ، خاصة وانه يعلم أن هذا الشعر لن ينشر الا بعد موته ، أي بعد أن تسقط مسئوليته تماما .

ويخيل الى أن الاتهام والدفع كليهما على خطأ ، اذ أنهما لم يحاولا أن يصلا من الكلمات الى أبعد من منطوقها الحرفى ... ان الزهاوى لا يدلل بها على نزعة تدين كامنة ، كما أنه لا يغطى بها موقف شك اتخذه وسار فيه ، ولكنه أراد بها لونا من التقرير يؤكد أن الشك (فى الشعر العربى) ليس وليد اليوم وانما هو غائر الجذور فى تاريخ التراث من ابن سينا الى ابن رشد الى غيره من الفلاسفة الشعراء ، كما أراد بها لونا آخر من السخرية بمقولة الرجعة عن الشك الى اليقين !!

ومهما يكن من شئ فان (النزغات) تمثل فى مسيرة (المضمون الشعرى) المعاصرة تمردا هائل الأنحاء والأعماق ، بما انطوت عليه من أفكار فلسفية ثائرة ، وبما شاع فيها من روح السخرية بكل ما هو يقينى وثابت فى حياتنا الأدبية والفكرية والدينية ، مخالفة فى ذلك لطبيعة المضامين الشعرية السائدة التى كانت ترى فى الوصف والمدح والهجاء والرثاء كل ما يمكن للشعر أن يقوله أو يدور من حوله .. لقد شذ الزهاوى عن هذه القاعدة بشعره المفكر ومضامينه الفلسفية ،

---

(١) انظر : الزهاوى وديوانه المفقود — ص ٦٩ .
(٢) المرجع السابق — ص ٣٢٠ .

(الا أنه غلبت عليه فى معالجة هذه الموضوعات روح العالم المفكر أكثر من روح الشاعر الأديب ، فجاء شعره مثقلا بالحقائق وبعض الأصول والنظريات العلمية أحيانا ، والاستطراد الى ما قد يخرج به عن المراد ، فضلا عن الطابع التفكيرى والجمود التقريرى الذى يسلكه فى صفوف المفكرين المصلحين لا الشعراء الملهمين) .(١)

وتمثل (النزغات) الى جوار ذلك هجوما جادا على كثير من الأساسيات الدينية : كالعبادات ، والغيبيات ، وحقائق الخالقية والمخلوقية ، وبدء العالم ، ومواجهة ابليس لله ، والفناء والخلود ، والأديان والعقل ، وتناقض الرحمة والعذاب ، ومصادرة الحرية فى الدين ، وشيئية صفات الله ، وغير ذلك من الهجوم العارد على كل ما هو دينى بدءا من الحقائق الصغرى وانتهاء الى الحقيقة الكبرى التى هى الله ، ويكفى أن ندلل ببعض أبيات على هذه القضية غير موغلين فى النقل والاستدلال :

لما جهلت من الحقيقة أمرها ... وأقمت نفسك فى مقام معلل
أثبت ربا تبتغى حلا به ... للمشكلات فكان أكبر مشكل (٢)

صلى الاله على ابليس فهو له ... تصرف مثلما لله فى الناس
الله يلقى بالهام مقاصده ... فى كل قلب وابليس بوسواس (٣)

انما فكرة (الله) من الجهل تنجم
عبد الناس فى معابدهم ما توهموا (٤)

---

(١) انظر : الشعر والشعراء فى العراق ـ أحمد أبو سعد ـ ص ٣٦ ـ ٦٧ .

(٢) الزهاوى وديوانه المفقود ـ ص ٣٤٠ .

(٣) المرجع السابق ـ ص ٣٤١ .

(٤) المرجع السابق ـ ص ٣٣٨ .

وعلى الرغم من قسوة هذا الهجوم فان ناقدا كالعقاد يلاحظ أنها شكوك يسيرة وأيسر شيء أن نرد عليها : (فكل شكوك الزهاوى بلا استثناء مما يقبل الرد والاستخفاف من النظرة الأولى، لأنها مبنية على تصور العامة الجهلاء للخرافات والأساطير التى يلصقونها بالدين وهو بريء منها بعيد عنها ، وليس من هذه الشكوك شك واحد يقوم على فهم الدين كما ينبغى ان يفهمه المؤمنون به على صحته ، وقد كان خطأ الزهاوى الأكبر أنه يتلقى حجة العقائد من الأوهام الشائعة بين المقلدين دون الثقات المجتهدين ..) (١)

واذا صح حكم العقاد على جانب من شعر الزهاوى المتمرد فانه لا يصح على جانب اخر ، لأنه فى بعض هذا الشعر يثير من القضايا الجدلية ما يمكن أن يكون مناطا لحوار طويل بما هو صادر عن نظرة فلسفية عميقة تحاول أن تستجلى أغوار قضية من القضايا ، أو تستكنه عالم مشكلة من المشكلات ، وليس مجرد خطف من العامة يحتلئ بأشتات من الخرافات والأساطير كما يقال .

ولكن العقاد يزن شعر الزهاوى وزنا فنيا فيقول :

(وجملة القول فى الديوان المفقود وفى الدواوين المنشورة أنها طور واحد من الفكر لم يتغير فى مدى خمسين سنة ، ويوشك أن ينقل كل بيت فى ديوان من هذه الدواوين المتابعة الى ديوان اخر صدر قبله أو بعده ، بغير اختلاف فى المعنى أو فى النسق أو فى الاسلوب ، الا ما تقتضيه المراولة الطويلة من تيسير النظم فى نهاية الشوط بعد تعسر فيه عند الابتداء) (٢) .

وهو قول على جانب كبير من الصواب لولا اسرافه فى اطلاق الحكم بامكان نقل بيت من ديوان الى أى ديوان اخر بغير اختلاف فى المعنى أو فى النسق والأسلوب ، وهذه واحدة من اطلاقات العقاد التى عمم فيها الحكم على غير أساس علمى أو منطق منهجى مدعوم بالاستدلالات .

أما (ثورة فى الجحيم) فهى تنويع على فكر (النزغات) المتمرد الرافض الشاك ، وهى ملحمة طويلة تتألف من خمسة وثلاثين وأربعمائة بيت من الشعر الملتزم لقافية رائية واحدة ، وقد نشرها الزهاوى عام ١٩٢٩ ، فأثار بها حرائق الجدل النقدى والغضب الدينى ، لما تنطوى عليه من فكر متمرد ثائر يهز قواعد التقاليد والطقوس المحسوبة على الدين .

---

(١) عباس محمود العقاد — رجال عرفتهم — ص ١٣٧ — ١٣٨ .

(٢) المرجع السابق — ص ١٣٩ .

و (تتلخص الملحمة فى أن الشاعر يموت ويودع القبر فيظهر (منكر ونكير) ملكا الحساب فيسألانه عن عقيدته ومذهبه فلا يرضيان عن أجوبته ولا يرضى هو عن أسئلتهما فيعذبانه عذابا أليما ، ثم يطيران به الى الجنة ليشهد أي نعيم حرم منه نفسه بتفلسفه فيبصر من المباهج والطيبات أشهاها ، ولكنه يجد من يتمتعون بها كثرة من الجاهلين الى قلة من المصلحين .. ثم يهبطان به الى الجحيم فيجدها ملأى بالعباقرة والمتحررين .. وفجأة يحدث ما ليس فى الحسبان يخترع أحد هؤلاء الحكماء مضخة يطفىء بها النار ، وتنشب الثورة فى الجحيم فيزحف سكانها الى السماء ويحتلونها فى حرب صاعقة خاطفة على ظهور الشياطين)[١].

ومن شعر الملحمة هذا الحوار بين الملك السائل والميت المسئول :

قال ما ذاته .. فقلت مجيبا بلسان قد خانه التفكير
انني لا أدرى من الذات شيئا فلقد أسدلت عليها الستور
انما علمي كله هو أن الله حى وانه لا يبور
ما لكل الأكوان الا اله واحد لا يزول وهو " الأثير "
منه هذا الوجود فاض عميما واليه بعد البوار يصير
ليس بين الأثير والله فرق فى سوى اللفظ ان هداك الشعور
وبحسبى أنى صدعت بما أدرى على علمى أنه سيضير[٢]

ولقد كان الزهاوى يعتبر ملحمته هذه أروع ما أبدع من شعر فقال : (ولما نظمت قصيدتى ثورة فى الجحيم أخذ بعض الخطباء يلعننى على المنبر فى خطبة صلاة الجمعة ، فقلت فى نفسى : تساوى قصيدتى كل هذا اللعن ثمنا لها . وستذهب لعناتهم وتبقى ثورة فى الجحيم خالدة)[٣].

أما الذين كتبوا عن الزهاوى فقد قدم بعضهم قصيدته هذه على بقية شعره ، يقول الريحانى: (ان للزهاوى اثارا شعرية نفيسة ، وأنفسها فى نظرى وأحقها بطول البقاء قصيدته أو ملحمته الصغيرة "ثورة فى الجحيم ")[٤] .. (ويقول المستشرق كراتشكوفسكى[٥] ، بعد الحديث عن

---

(١) أحمد أبو سعد — الشعر والشعراء فى العراق — ص ٥١ .
(٢) الزهاوى وثورته فى الجحيم — د . جميل سعيد — ص ١١٩ .
(٣) مقدمة الأوشال — ص : و .
(٤) قلب العراق ص ٢٥٦ مطبعة صادر ببيروت سنة ١٩٣٥ .
(٥) المجلد العاشر ٤٤٦ — ٤٥٠ دائرة المعارف الاسلامية .

الزهاوى وأشعاره : " أما القصيدة الطويلة المعنونة بثورة فى الجحيم ... وكذلك القصائد المفردة فخير الشواهد على تطبيقه لنظرياته من الناحية العلمية ، وهى النظريات التى أفرد لبسطها وشرحها عددا من المقالات والمحاضرات والمقدمات التى وضعها لدواوينه الشعرية " وقال اسماعيل أدهم : " وانى أعتقد اعتقادا لا يوهنه الشك ، ولا يتطرق اليه الريب . أن شاعرية الزهاوى كامنة فى شعره الفلسفى "(١) . وقال : " والان لنختر من بين مقطوعاته الفلسفية أهمها لنحللها ، ولا شك فى أن ملحمة "ثورة فى الجحيم " خالدة ، اذ بثها معتقداته الدينية واراءه الفلسفية ... وهى الى جانب ذلك تحفة فنية غنية بطاقاتها الشعرية "(٢) ... من هذا كله نرى أن الزهاوى رأى نفسه وراء نقاده أشعر ما يكون فى قصيدته هذه)(٣) .

ولكن بعض النقاد لا يرون فى القصيدة أو الملحمة سوى جبن الشاعر أمام الملكين (فلا عجب اذا جبن وارتاع وفقد حتى لغة الشعر فنطق بالنثر المنظوم)(٤) .. بل انهم يرون أنها مجرد تقليد لشاعرين عربى وغربى ، دانتى والمعرى)(٥) .

وأخيرا . فلقد قيل ان الزهاوى قال للملك فيصل عندما عاتبه بشأن هذه القصيدة : " لقد عجزت يا مولاى عن اضرام الثورة فى الأرض ، فأضرمتها فى السماء " .. وهذه المقولة الأخيرة تعكس احساس انسان معذب بفكرة الجهر من جهة وبسوط الجلاد من جهة أخرى ، لقد أراد أن يجهر برأيه فى الحاكم والجماهير فتعقبته السلطة حتى جففت فى قلمه المداد ، فاتخذ من السماء معادلا موضوعيا يفرغ فيه أحزانه وتمرداته ، والعجيب أن هذا المنزع امتد بعد الزهاوى حيث ظهر فى الشعر الحر بكثافة كثيفة ، فلجأ شعراؤه الى مواجهة السماء حين عجزوا أو حين جبنوا عن مواجهة الارض ، لأن للأرض سيافا ، ولأن للسماء عيونا حالمة ترمقهم فى وداعة وهم يجدفون .

* * *

---

(١) مجلة الامام بالاسكندرية ، عدد مارس لسنة ١٩٣٧ — ص ١٠٦ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) د . جميل سعيد — الزهاوى وثورته فى الجحيم — ص ٣٣ — ٣٤ .

(٤) مارون عبود — أمين الريحانى — ص ٨٥ .

(٥) المصدر السابق — ص ٨٥ .

وتأتى (مدرسة الديوان) بأعلامها الثلاثة : العقاد وشكرى والمازنى ، لتمثل فى حركة الشعر العربى المعاصر ثورة تمرد عارمة ، فاذا تخطينا تمردها على شكل القصيدة التقليدى بترهل بنائها وتفكك أجزائها ، والمناداة بضرورة أن تتحقق فى القصيدة " الوحدة العضوية " التى تجعل منها كائنا عضويا أشبه بالكائن الحى فى تساوق أنساقه وتناغم أجزائه .. اذا تخطينا هذه الدائرة الى دائرة الحديث عن عطاء هذه المدرسة فى مجال التمرد على (مضمون) القصيدة المعاصرة ، هالنا بحق جسارة هذا الثالوث ، ووضوح رؤيته النقدية والفنية ، وتصديه لابداع مرحلة بكاملها — هى مرحلة الكلاسيكية — بالرفض والتقبيح ، ومحاولته الباسلة نقل العمل الشعرى المعاصر من طور المناسبة والمحفلية والقشور وتميع الشخصية الى طور الصدق ، والتعبير عن الذات ، والغوص وراء حقائق الأشياء ، والاطلال على العالم من خلال رؤية فلسفية خاصة ، مما أتاح لهؤلاء أن يكونوا — الى جوار كونهم شعراء مبدعين — نقادا لهم منهجهم النقدى الذى يحمل مضمون فلسفتهم فى الفن والابداع) .(١)

تمردت مدرسة الديوان — فى اطار قضية المضمون — على محدودية الفضاء الذى يتجول فيه الشاعر بشعره مسقطا من حسابه بقية افاق الوجود(٢)، داعية الى تحطيم السدود التى يحبس الشعر فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين .(٣)

وتمردت على محدودية الطموح والانحصار فى توافه الأمور ، ودعت الى أن يحلق الشاعر فوق اليوم الذى يعيشه ، ثم ينظر فى أعماق الزمن بأضلاعه الثلثة : الماضى والحاضر والمستقبل ، فيجئ شعره أبديا مثل نظرته ، وأن لا يقبل من جديد أن يكون نديم الملوك وحلية فى بيوت الأمراء ، فهو رسول الطبيعة المزود بنغماتها العذاب .(٤)

وتمردت على رضوخ الشاعر حيال ما يراه فى الكون من تناقض ونقص ، واتساع المسافة بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ، ودعت الى ضرورة دخول الشاعر فى قلب هذا التناقض والتعبير عن زواياه الحادة والمغلقة .(٥)

---

(١) انظر : دراسات فى الادب — محمد احمد العزب — ص ١٧٧ وما بعدها .

(٢) انظر : ديوان عابر سبيل للعقاد .

(٣) انظر : مقدمة ديوان (وحى الاربعين) للعقاد .

(٤) انظر : مقدمة ديوان (زهر الربيع) لشكرى . وقصائده (كلمات العواطف) و (حياة الامم أو التجدد والتغير) و (الانسان والكون) .

(٥) انظر : مقدمة ديوان المازنى — للعقاد . وقصائد المازنى (خواطر الظلام)(ومشاهدة غرامية) و (فى الرثاء) .

وتمردت على تعالى موضوعات الشاعر عن الواقع الجدلي بكل مفرداته ونثره اليومي ، ودعت الى توسيع قاعدة استلهام الأشياء والأحياء ، انقاذا لملكة النفس الانسانية وليس فقط لانقاذ الملكة الفنية وحدها ، لأن تعويد النفس على مخاطبة كل الأشياء ينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة والشعر .(١)

وتمردت على بوار الشعر المعاصر من عناصر التفكير ، ودعت الى فهم قضية الشعر المعاصر على ضوء كل ما أنجز الشعر العالمي من فتوحات فكرية وفنية ، بدءا من أغاني شكسبير التي يمتزج فيها الفهم بالشعور .. الى فاوست التي هي فلسفة الحياة والبقاء ، وفلسفة الخير والشر ، وفلسفة المعرفة والضمير .. الى رباعيات الخيام التي تدور الرباعية منها على فكرة أو خلاصة أفكار .. الى قصائد المتنبي التي لا يستطيع زاعم أن يزعم أنه أهمل في واحدة منها عنصر الفكر ، أو أنها وجدان بغير تفكير ..(٢) ان الشاعر هنا مطالب بنوع من الشره العقلي الذي يجعله راغبا في أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل احساس ، حتى يتخلق منه الشاعر الأمل (العبقرى) .(٣)

وتمردت على شعر المواربة والتزلف ، وشعر انتظار المناسبة ليهنئ بمولود وما نفض يديه من تراب الميت ،(٤) ودعت الشعراء الى رفض أن يكونوا شعراء ندابين يتوثب الداعي بهم فحسب اذا تهدم جدار أو اصطدام قطار أو وقع طيار .(٥)

وتمردت على (وصف) الأشياء وتعديد أشكالها وألوانها ، ودعت الى الشعور بجوهر هذه الأشياء ونقل هذا الشعور من نفس الى نفس ، فان مزية الشاعر العظيم ليست هي أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه ، وانما مزيته هي أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .(٦)

---

(١) انظر : مقدمة ديوان (عابر سبيل) للعقاد . وقصائد :(كواء الثياب)و (سلح الدكاكين) و (عسكرى المرور) .

(٢) انظر : مقدمة ديوان بعد الاعاصير للعقاد . وقصائد (مناجاة الدنيا) ص ٦٩ — ٧٠ و (لا فناء) ص ٢٠٨ و (فلسفة حياة) ص ٣٠٥ — ٣٠٦ من (٥ دواوين للعقاد) .

(٣) انظر : مقدمة ديوان (الخطرات) لشكرى .

(٤) انظر : مقدمة ديوان المازني للعقاد . وقصيدة : المثل الاعلى ص ٤٦٠ من ديوان شكرى .

(٥) انظر : صحيفة عكاظ عدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ مقال العقاد (الشعراء الندابون) .

(٦) انظر : (الديوان) ص ٢٠ — ٢١ . وقصيدة : (الفصول) ص ٤٦٢ من ديوان شكرى .

وتمردت على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة انسانية (١) ، ودعت الى الانطلاق فى تقرير انسانية الشعر من قاعدة الايمان بأن الشعر هو بوح الكائن الانسانى الكادح وراء التهدى الى سليقته الاولى بما هى خط دفاعه الاول فى حركة قتاله البطولى عن تجذير وجوده على الارض ومن هنا اهتمت بأن يكون الشعر تأملات فكرية وفلسفية تستقطب حقائق النفس وتستجلى غوامض الوجود لايجاد صيغة مقبولة يلتقى عندها الانسان بالوجود .

وتمردت على ضياع الموقف الشخصى النابع من رؤية ذاتية والدال على رؤية ذاتية فى القصيدة الشعرية ، ودعت الى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب ، فالشاعر الذى بلا أسلوب ليس شاعرا على الاطلاق (٢) .

وتمردت على (الغموض) وفرقت بينه وبين (العمق) ، ودعت الى ان يكون الشاعر عميقا كما يشاء .. ولكن مع الوضوح والجلاء ، (فكل غموض دليل اما على العجز عن الأداء ، أو التدجيل أو استبهام الفكرة فى ذهن صاحبها) (٣) .

وتمردت على التفكك الذى يحيل القصيدة الى مجموع مبدد لا تربطه وحدة معنوية صحيحة ، ودعت الى أن تكون القصيدة عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، لأن فقدان " الوحدة المعنوية " فى الشعر يحيل القصيدة الى نثير من الألفاظ والتراكيب (٤) .

وتمردت على الاحالة ، التى هى فساد المعنى ، وهى ضروب : فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه) (٥) .

ودعت الى التزام الحقائق ، والوعى بمعقولية المضامين ، واثراء الوجدان المتلقى من خلال ما يقدمه الشعر له من رؤى وقضايا وفلسفات .

هذه على وجه التقريب هى أبرز ظواهر التمرد التى يمكن اقتناصها من شعر مدرسة الديوان وفكرها على السواء ، وهى ظواهر فنية تحاول دفع المضمون الشعرى المعاصر فى طريق التمرد على

---

(١) انظر : مجلة الكتاب ـ عدد اكتوبر سنة ١٩٤٧ ، مقال العقاد . وقصيدة : (معان لا يدركها التعبير) ص ١٢١ من ديوان شكرى .

(٢) انظر : الديوان ـ ص ٥٩ . وقصيدة (معاهدة غرام) ص ٢١٧ وما بعدها من ديوان المازنى .

(٣) ابراهيم عبد القادر المازنى ـ الديوان ص ٦٥ وقصيدة يوم ميلادى ص ٢٠٠ من (دواوين العقاد) .

(٤) انظر : الديوان ـ ص ١٣٠ ـ ١٣١ .

(٥) عباس محمود العقاد ـ الديوان ـ ص ١٤٢ .

كلاسيكية المضامين السلفية ،وقد احدثت هذه الدعوة فى حياتنا الشعرية المعاصرة ما يحدث الزلزال فى سكون القشرة الأرضية الخرساء ، وان كان من المسلم أن حظوظ رواد ها الثلاثة قد تفاوتت فى تطبيق هذه الاراء النظرية على واقعهم الابداعي فى الشعر تفاوتا يتسع هنا ويضيق هناك .

ولكن هناك ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد هى من أبرز ما قدمت مدرسة الديوان فى مقاتلة الحس الأدبى السائد ، ومناجزة العرف الاجتماعى الذى ألف أن يلقى فى المضامين الشعرية جل ما يتوقعه ان لم يكن كل ما يتوقعه بلا نقصان .

هذه الظاهرة هى ظاهرة (التمرد الميتافيزيقى) التى خرجت على شكل ومضمون تجربة الزهاوى ، وعبرت عن هموم الانسان المعاصر ومعاناته النفسية والفكرية تعبيرا شعريا يمثل منزعا فنيا رائدا ، من خلال قصيدة العقاد : (ترجمة شيطان)(١) ، وقصيدتى شكرى : (ليتنى كنت الها)(٢) و (الملك الثائر)(٣) .

أما قصيدة : (ترجمة شيطان) فهى وليدة غيم نفسى ، وشك مؤذ ، وغيظ شديد ، تناولت بالرجة كل قواعد الرأى عند العقاد ، وشوهت بالزراية كل حالة من حالات الوجود الانسانى ، فلم ير للحياة حكمة ولا معنى ، ولم يجد لها مساغا فى صورة من صورها أو غاية من غاياتها ، ووقر عنده أنها كما قال سليمان الحكيم بعد تجربتها " قبض الريح وباطل الأباطيل "(٤) .

يقول العقاد :

(وقصيدة " ترجمة شيطان " هى قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الاغواء لهوان الناس عليه ، وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين ، غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح ، وتطلع الى مقام الالهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الالهى ولا يطلبه ، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه ، فجهر بالعصيان فى الجنة ، ومسخه الله حجرا ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وايات الفنون)(٥) .

ويقول طه حسين فى شئ من التحليل الى جانب تلخيص الموضوع :

---

(١) ديوان العقاد ، وديوان من دواوين .
(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى ــ الجزء الثانى (لالئ الأفكار) .
(٣) ديوان شكرى ــ الجزء السابع (أزهار الخريف) .
(٤) انظر : مقدمة الديوان الثالث للعقاد ، وحصاد الهشيم للمازنى . ص ٤٠ .
(٥) عباس محمود العقاد ــ ابليس ــ ص ٢٠٦ ــ ٢٠٧ .

(أراد العقاد أن يترجم لشيطان ، ويظهر أن العقاد سئم ترجمة الناس ، وسئم نقد الناس وما يكتبون وما ينظمون ، فأبى الا أن يبحث فوفق الى شيطان خلقه خلقا ، ومشى معه فأبعد في المشى ، انه خلقه في أول القصيدة وصعد معه السماء وهبط به الى الجحيم ، ومن حسن الحظ أنه قتله في اخر القصيدة . هذا الشيطان غريب ، خلقه وأذن له كما أذن للشياطين أن يغووا الناس ما استطاعوا ، فهبط الى بلاد الزنج ، ولكنه لم يكد يرى هذه البلاد وأهلها حتى ضاق بالأرض وسكانها ، ورأى أنه أرفع من اغواء الزنوج ، فارتحل عنهم مطوفا بالأرض ، وما زال يطوف حتى بلغ بحر الروم أو بحر العجم ، حيث البلاد المتحضرة ، وهناك استطاع أن يخدع الناس فاخترع لهم شيئا يسمى الحق ، ولكنه الاعتداء الشنيع المنكر الذى أفسد الحياة الانسانية افسادا ، ثم كلفه أن ينوب عنه في فتنة الناس . نظر الى الناس وقد وقعوا جميعا في شركه ، وخضعوا لفتنته فاحتقرهم ، وكفر الشيطان بالشر ، أرأيتم شيطانا يكفر بالشر الا عند العقاد ؟ والطريف أن هذا الشيطان خالف طبيعته وظفر بما لن يظفر به شيطان . ظفر بالعفو ، وأذن الله له أن يصعد الى الجنة ويعيش بين الملائكة عيشة راضية في مكان لا سبيل الى تصويره في الشعر بأجمل من تصوير العقاد . ولكنه شيطان لا يرضيه شئ ولا يقنع بشئ ، وما أسرع ما ضاق بالجنة ورفاقه الملائكة حتى خيل الى الذين يرافقونه أنهم ينظرون الى الجحيم وقد تجسد في وجهه ، ثم يوحى الله الى الجنة فاذا هدوء شامل وسلام كامل وأمن وسكينة ، واذا الشيطان قائم أمام جلال الله ... أترون أنه خضع أو اضطرب أو أحس شيئا مما تحسه النفس وهي في مثل هذا الموقف ؟ كلا ، ظل مرفوع الرأس ، شامخ الأنف ، متحديا ، ينكر على الله اياته ، ويتحدى الله أن ينزل به المكروه ، ثم ينزل المكروه به فاذا النار قد استحالت حجرا ... ومع ذلك فطبيعته لم تتغير حتى بعد المسخ ، بعد أن صار حجرا هامدا . طبيعته مفسدة دائما ، أليست تتخذ الصور الخلابة من هذا الصخر ؟ هذا الشيطان الذى أحياه العقاد وأماته ، وصور لنا حياته هذا التصوير البديع ، هذا الشيطان - اسمحوا لى وليسمح لى العقاد ، وأنا أعترف بأنى متأثر جدا - هذا الشيطان هو شيطان العقاد وشعره ، وهذه النفس الطامحة التى لا حد لامالها ، هذه النفس التى لا يرضيها شئ ، ولا تستريح ولا تطمئن الى شئ ، ولا ترضى الا لتسخط ، ولا تستقر الا لتتحرك حركة لا حد لها ، حتى اذا خرجت من الحياة ، وانتهى عهدها بالوجود ، فان اثارها ما تزال قائمة تعمل في النفوس وتغريها وتبعث فيها الحركة ، وان كان الشيطان قد استحال

الى رماد فى القبر ، هذا الشيطان هو سحر صاحب الفن ، والذى نلاحظه فى كل أثر من اثار العقاد أو الشعراء النابهين أمثال العقاد (١) .

ان العقاد حين يعلن ثورته الضارمة وتمرده الفكرى على هذا النحو ، لا يفعل ذلك من خلال الجهر السانج فى أبيات مباشرة ان تركت فى المتلقى بعض أصدائها الفكرية فانها لا تترك فيه صدى فنيا ، وهو من هنا يختلف فى منزعه الفنى فى ظاهرة التمرد الميتافيزيقى عن صاحبه الزهاوى .

ويمتاز هذا المنزع الذى اشترعه العقاد بأنه يتيح للفنان أن يقول كل ما عنده ، وأن يتكئ فى حواره مع الفكر الفلسفى المتمرد الذى يريد أن ينقله الى المتلقى على عديد من المستويات التى تتيحها طبيعة القص والحوار والتجول فى أعطاف الزمان والمكان والتاريخ والفلسفات والشعوب والأنواع ، فضلا عن أن (الشخصية – القناع) التى يتحدث الفنان من خلالها تتيح له كذلك أن يقول كل ما عنده ، واذا كان "الشيطان" هنا هو الشخصية القناع ، فان طبيعته المتمردة التى أحسن العقاد اختيارها والوقوع عليها لا تتيح له فقط بل تفرض عليه أن يتمرد من خلالها ما شاء له التمرد ، وأن يتسخط على لسانها وسع ما يطيقه هو من تسخط ، وأن يسقط تمرده وسخطه على موقف الطغاة من حرية الفنان ، فى نفس الوقت الذى يسقط فيه تمرده وسخطه على موقف القوة الخالقة من مصير الانسان .

وعن الناحية الفنية الخالصة فى هذا العمل يقول المازنى :

(لأول مرة فى تاريخ الأدب المصرى – والعربى أيضا – يرى القارئ عملا فنيا قائما على فكرة معينة تدور على محورها القصيدة وتجول ، ولعل هذا من أظهر مميزات الأدب الحديث وأكبرها ، فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقا الى قرضها بباعث مستقل عن النفس ، ولكنك هنا ترى بناء مشيدا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة ، وأعمل الشاعر ذهنه فى جملتها وتفاصيلها ، ثم أفرغها فى قالب تخيره لها بعد الروية ، وعرضها فى أسلوب فنى موسيقى أبدعه لها) (٢) .

ويذهب الدكتور شوقى ضيف الى أن قصيدة "ترجمة شيطان" هى أم قصائد العقاد جميعها ، وأن العقاد يتخذ من الشيطان رمزا له ولا مثاله من الفنانين الأحرار مع الطغاة والمستبدين ، وأنه يتمثل فيها سحر الفن الخالد القادر على فتنة الناس مهما تعرض لحملات المسخ والتشويه (٣) .

---

(١) طه حسين – العقاد دراسة وتحية – ص ٢٣٠ – ٢٣١ .
(٢) ابراهيم عبد القادر المازنى – حصاد الهشيم – ص ٣٦ .
(٣) انظر : مع العقاد – ص ١٥٠ وما بعدها .

وهكذا يلوح بوضوح أن قصيدة أو فلنقل ملحمة "ترجمة شيطان" للعقاد ، تمثل في مجال التمرد على مضمون الشعر العربي المعاصر مرحلة تحول كاملة ، كيفيا وكميا ، فلم يكن الشعر العربي المعاصر ليطيق أن يواجه الشاعر الله بمثل هذا التمرد الغاضب ، والجدل المحتدم ، والاصرار على قضية المواجهة بلا ملال ، فأخذ العقاد ورفقاء له على كواهلهم عبء تفجير قضية المضمون وحشده برياح التمرد والاحتجاج والسخط ، حتى لا يستحيل الخلق الشعري الى بحيرة راكدة يتأسن ماؤها من طول ما أخلد الى قراره البطيء .

ولعل الدكتور طه حسين كان يشير الى هذه القضية حين قال في بحثه الذى ألقاه بمناسبة تكريم العقاد لتأليفه النشيد القومي سنة ١٩٣٤ :

(... ما الذى يعجبني من العقاد الشاعر ؟ يعجبني منه شيء لا يعجب الناس كثيرا ، أو هو يعجب الناس جميعا ويخافون أن يظهروا اعجابهم به ، أو هم لا يشعرون أنهم يعجبون به ، ذلك أن العقاد متمرد ، ويعجبني تمرد العقاد الذى أثر في كاتب من الكتاب الأجانب حين نظر في شعر العقاد فكتب عنه منذ أسابيع في مجلة فرنسية يقول : (ان أدب العقاد أشبه بالهواء الطلق . هذا التمرد . هذه الريح العاصفة ، هي التى تعجبني ، لأنها صورة من الحرية ، من حرية الفن التى لا تعرف حدا ولا أجدا ولا غاية ، والتى لا تنتهي الى غاية الا التمست غاية أبعد منها ، يعجبني العقاد لأنه ساخط دائما ، والرجل الكريم هو الساخط دائما ، يعجبني لأنه لا يرضى ولا يطمئن ولا يستقر ، انما الرضا والاطمئنان والاستقرار آية من آيات الضعف ، وعلامة من علامات الخمود) (١) .

فاذا انتقلنا الى قصيدتي شكري : (ليتنى كنت الها) و (الملك الثائر) وجدنا فيهما روح التمرد القانط الذى يرى الشر والقبح والعشوائية اخذة كلها برقاب هذا الوجود ، وليس يعنينا هنا أن الشاعر حاول في ردوده على الذين تأذى حسهم الديني من قصيدتيه أن يقلب القضية فيزعم أنه أراد بهما أن يفضح غرور الادعى الذى يتطاول بالنقد والتجريح على مقام الألوهية الأرفع ، تماما كما حاول العقاد أن يقلب قضية تمرد شيطانه الجارف ، وكما حاول كذلك الزهاوى أن يلصق بأواخر قصائده المتمردة بيتا أو أبياتا تنم عن رجوع الفكر المتمرد الى حظائر الايمان .

---

(١) طه حسين — العقاد دراسة وتحية — ص ٢٢٩ — ٢٣٠ .

ان كل هذه الأعمال المتمردة كانت تستطيع لو أنها انطلقت من قاعدة الايمان الحقيقي أن تخلع دور البطولة على المتمرد في وجه الالحاد والرفض وليس على المتمرد في وجه الاقرار والقبول . وهي كانت تستطيع من خلال بطولة التمرد على الانكار أن تقيم كل هذا الجدل الفكري بينها وبين الفكر النقيض ، وأن تورد جوانب فلسفة المصادرة والجحد ، وأن تطوف بكل المقولات الغامضة في القديم والحديث ، ولكن من خلال اعطاء البطولة لفكر اليقين حتى يستشعر المتلقي بأن الشخصية القناع ، تتمثل ملاكا وليس شيطانا ، وبشرا الهيا وليس بشرا الها ، وملكا ثائرا بالعقائدية وليس ملكا ثائرا على العقائدية ...

ان محاولات الزهاوي والعقاد وشكري في التراجع والاعتذار تدين مواقفهم المتمردة ، وتؤكد أنهم جميعا ينتمون الى (تمرد المواقف) وليس الى (تمرد الرفض) بمعنى أنهم في فترات انفلات فكري وعاطفي كتبوا هذه الأعمال المتمردة ، أو أنهم وقعوا تحت تأثير حيرة جارفة حيال بعض الظواهر الكونية أو الانسانية أو الميتافيزيقية فكتبوا هذه الأعمال المتمردة ، ثم لم يستطيعوا أن يبحروا الى النهاية مع التيار ، فعادوا الى مرافئهم الأولى من جديد .

واذا كان بعض النقاد قد حاول أن يخلع على تمرد العقاد صفة الفلسفة ، وعلى تمرد شكري صفة التأمل (١) ، فاننا نميل الى اخضاع كل التمردات التي حدثت في شعرنا العربي الى حس التأمل وليس الى حس الفلسفة ، لأن الفلسفة موقف نهائي أو صدور عن موقف نهائي في الكون والطبيعة وما بعد الطبيعة والانسان ، وشعرنا المعاصر حتى الان لم يقدم الشاعر صاحب الموقف النهائي ، وانما هي مواقف تميل طورا هنا وطورا هناك .

* * *

وتأتي (مدرسة المهجر) متزامنة مع مدرسة الديوان ، ويتبادل زعماء المدرستين بطاقات التأييد والائتلاف ، فيقدم العقاد لكتاب ميخائيل نعيمة (الغربال) سنة ١٩٢٣ (٢) . ويكتب ميخائيل نعيمة في غرباله عن كتاب (الديوان) الذي ظهر للعقاد والمازني في طبعته الثانية سنة ١٩٢١ (٣) .

---

(١) انظر : النقد والنقاد المعاصرون ــ للدكتور محمد مندور ــ ص ٩٨ ــ ٩٩ .
(٢) انظر : الغربال ــ ص ٣ ــ ٩ .
(٣) انظر ــ الغربال ــ ص ١٧٥ ــ ١٨٣ .

وعن كتاب (الفصول) الذى ظهر للعقاد سنة ١٩٢٢ . (١)

وقد حاولت مدرسة المهجر أن تتمرد على كثير من مواضعات القصيدة العربية التقليدية ، وكانت محاولاتها المتمردة فى مجال المضمون تتسم بكثير من الجرأة وكثير من الاضطراب كذلك .. ولعل صيحة جبران فى وجه اللغة الكاذبة كانت قمة الاجتراء على القداسة المزعومة للمضامين التقليدية التى حبست الابداع فى دائرة أغراض هزيلة ، يقول جبران : (لكم لغتكم ولى لغتى .. لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ، ولى منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس فى أفراحهم وأحزانهم . لكم لغتكم ولى لغتى .. لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ، ولى منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو فى الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة من يستدعى الشفقة ، ويترفع عن هجو من يستطيع الاعراض عنه ، ويستنكف من الفخر اذ ليس فى الانسان ما يفاخر به سوى اقراره بضعفه وجهله . لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولى من لغتى نظرة فى عين المغلوب ، ودمعة فى جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن .. لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم ان تلتقطوا ما يتناثر خرقا من أثواب لغتكم ، ولى أن أمزق بيدى كل عتيق بال ، وأطرح على جانبى الطريق كل ما يعوق مسيرى نحو قمة الجبل .. لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم لغتكم عجوزا مقعدة ، ولى لغتى صبية غارقة فى بحر من أحلام شبابها ، أقول لكم ان النظم والنثر عاطفة وفكر ، وما زاد على ذلك فخيوط واهية ، وأسلاك متقطعة .. لكم لغتكم ولى لغتى) . (٢)

وهكذا تشتعل كلمات جبران تمردا وغضبا واجتراء على المحتوى التقليدى الذى يزيف أحاسيس الشاعر واقتداره ... ولكن شعراء المهجر لم يكونوا جميعا على هذا المستوى الهاجم من التمرد ، وانما هم طبقات تتمايز اندفاعا وانصياعا ، فحقيقى أن جبران ونعيمه وأبا ماضى (٣) وشكر الله الجر (٤) ونسيب عريضه (٥) والياس فرحات (٦) والشاعر القروى وغيرهم من شعراء المهجر حاولوا

---

(١) انظر الغربال — ص ٢٠٥ — ٢١١ .

(٢) بلاغة العرب فى القرن العشرين (جمع محيى الدين رضا) ص ٥١ وما بعدها

(٣) من شعراء المهجر البارزين .

(٤) شاعر مهجرى يتميز بالقلق والتمرد (١٨٨٧ — ١٩٤٦) .

(٥) الياس فرحات (١٨٩٣ —) شاعر من اكبر شعراء المهجر .

(٦) رشيد سليم خورى (١٨٨٧ —) شاعر مهجرى كبير .

أن يتمردوا على المحتوى الهامد الذى كانت تحمله القصيدة الشعرية وتتردد فيه بين مدح رخيص ، ووصف مسطح ، وغزل كاذب ، وفخر مجوف ، وهجاء سوقى ، ورثاء مزور .. فغنوا فى شعرهم المغترب لقضايا الاغتراب والحنين والتصوف والطبيعه والمرأة والحرية والتساؤل ، وأعطوا من خلال هذا الغناء عطاء رائعا يمكن أن يكون اضافة تجديدية لمضمون الشعر المعاصر بلا خلاف .

ولكن التسليم بقضية التجديد لا يعنى التسليم بقضية التمرد ، فبينهما فارق واضح حددناه فى كون التجديد عملا فى التراث باحيائه أو بعثه أو استلهامه مع محاولة تحصيره ما أمكن .. ولكن التمرد عمل فى التراث من خلال معارضته والاحتجاج عليه وتهديم جوانب كثيرة من مسلماته والخروج من بهوه الى أبهاء عصر جديد .

ومن هنا تكون الملامح المميزة لشعر المهجر لونا من التجديد فى شعر التراث .. أما اضافة هذا الأسى الفيمان الذى فجرته الغربة على نسيج شعرهم ومحتواه فهو لا يعنى الخروج به من اطار التجديد الى اطار التمرد ، لأن التمرد لا يبكى ، ولا يسترجع ، ولا يتصوف ، ولا يغيب فى حضن المرأة والطبيعة .. انه تمرد على البكاء والاسترجاع والدروشة ودفء الاحضان من كل لون .. أجل ، قد يحمل التمرد من خلال هذه المضامين ولكن ليزلزلها أو يعصف بها أو يسخر من سكونيتها ، ولكنه لا يمكن أن يكون نادبا أو درويشا أو مخدرا ذاهلا .

يبقى من ملامح شعر المهجر : (الحرية .. والتساؤل) ، وهما ظاهرتا التمرد الحقيقى فى هذا الشعر ، وعندهما ينبغى أن نتوقف ونتأمل .

والحرية فى شعر المهجر تشكل ظاهرة تمرد حقيقى ، لأنها صوت جديد ضد أصوات التقليد والاتباع فى الفن والحياة .

يقول أمين الريحانى مهاجما عبرات الشعراء الباكين : (فاذا نحن حملنا على الشعر الباكى الذى ألفه شبان هذا الزمان ، فاننا نحمل على التصمد والتمحل والتخنث فى الشعر الباكى ، نحمل على دموع الزور وعلى دموع الخوف والجبانة ، وعلى دموع الشعراء السوداء ، المكونة من الحبر الممزوج بماء المواطف الاسن) (١) .

ويقول : (اننا سائرون الى الاستعباد ، الاستعباد الاقتصادى ، وان النخاسين يصفقون لأغانينا المحزنة المبكية ، ونحن نتجادل فى الأدب الباكى والأدب الثائر أيهما أنفع لنا ؟) (٢) .

---

(١) مارون عبود — أمين الريحانى — ص ٨٧ .

(٢) انظر : التجديد فى شعر المهجر — أنس داود — ص ٩٣ .

أما جبران خليل جبران ، فيحدد ملامح الشاعر الحقيقي بأنه ذلك الذى يخرج من هيكل نفسه كل يوم بجديد .. (أما المقلد فهو الذى يردد صلاة المصلين وابتهال المبتهلين بدون ارادة ولا عاطفة ، فيترك اللغة حيث يجدها ، والبيان الشخصي حيث لا بيان ولا شخصية) (١) .

ويصيح جبران : (ان المغنين والشعراء في الشرق هم حملة المباخر بل هم العبيد ، وقد فرض عليهم أن ينشدوا في الأعراس ، ويترنموا في الحفلات ، ويندبوا في المآتم ، ويرثوا في المقابر ، هم الالات التي تدار في أيام الحزن وليالي الأفراح .. وأنا .. ألوم المغنين والشعراء والأدباء الذين لا يحترمون نفوسهم ، ولا يضنون بماء وجوههم ، ألومهم لأنهم لا يترفعون عن الصغائر والتوافه ، ألومهم لأنهم لا يفضلون الموت على الخضوع والذل) (٢) .

ويرى ميخائيل نعيمة أن الشعر هو الحياة ، بكل أضدادها وتناقضاتها . وهو مجال البقاء وبقاء الجمال . وهو ميل جارف وحنين دائم الى أرض لم نعرفها ولن نعرفها . وهو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية (٣) .

ويخرج نعيمة بالشعر من مجال الاهتمامات الصغيرة الى رحابة القيم الخالدة ، لأن الشعر منوط به أن يجسم أحلام الانسان عن الجمال والعدل والحق والخير (٤) .

واذا كانت هذه بعض اراء الأدباء والشعراء المهجريين في ضرورة الحرية للشاعر والفنان ، فان الشعراء اندفعوا يواكبون هذه الاراء المغنية للحرية بشعر يتألق حرارة وتمردا .. يقول ايليا أبو ماضي من قصيدته أنا :

حر ومذهب كل حر مذهبي ... ما كنت بالغاوى ولا بالمتعصب

. . . .

أنا من ضميري ساكن في معقل ... أنا من خلالي سائر في موكب (٥)

ويعبر الشاعر القروي عن رفضه لتحيف القيد للحرية :

أبيت جوارها أرضا ... بغير الذل لا ترضى

---

(١) جبران — المجموعة الكاملة ٣ ، ٢٤٨ .

(٢) المرجع السابق — ٣ ، ١٤٠ .

(٣) انظر : الغربال — ص ٦٣ .

(٤) المرجع السابق — ص ٦٦ .

(٥) انظر : الجداول — قصيدة (أنا) ص ٦٤ .

بلاد خسفها أســــى على أبنائها فرضــــا

. . . .

بلادى أين سيف العــزم فــى وجه القضا ينضــى (١)

ويوغل فى تمرده حتى ليعاتب الهه على ضياع الحرية فى وطنه وشعبه :

الهى رد مالك من أيـــاد على وطنى ، ورد له الايادا

خلعت على رباه الحسن فـــذا وألبست القطين به الحدادا

وما شرف الجبال لساكنيهــا وشم ابائهم خسفت وهــادا

أهيب بهم فلا ألقى سميعــا كأننى الغادى والمنــادى

ألا ذوقتهم ألمى فثــــاروا فيا رباه لست أنا البــلادا

شبول(الأرز) بات الحلم عجــزا وبعض الصبر موت ان تمادى

فكونوا النار تحرق أو تذى فــى عيون البطل ان كنتم رمــادا (٢)

ويضع الحرية على مستوى المقولة الفلسفية الهائية بحدود الزمان والمكان ، والمتمردة علــى لوازب الضرورة الجوفاء :

صغرت نفس حاصر النفس فى أشبار أرض يعدها أوطانــا

أنت حر ، فاستوطن البلد الحر ، وصاحب من أهله اخوانـا

مثلك الكون والزمان ، فلا تلح مكانا ، ولا تسب زمانــا

ليس فى قضك الحديد هوان ، ان فى بثك الشكاة هوانــا

بسمة تظهر الفقير غنيا ، دمعة تمسخ الشجاع جبانــا

فتلق الحياة بالبشر ، فالعيش نعيم ان لم تكن شيطانــا

كن اله النضار ، انك عندى لست شيئا ، مالم تكن انسانا

أشبع العقل حكمة واختبارا ، واملأ القلب رحمة وحنانــا

ولك الأرض والسماء ، وهل يدعى فقيرا من يملك الأكوانــا ؟ (٣)

---

(١) ديوان القروى — ص ١٩ .

(٢) المرجع السابق — ص ٣١٧ .

(٣) انظر : شعراء العرب المعاصرون — لأبى شادى — ص ٣٠٤ .

ويرسل الشاعر الياس فرحات هذه الصيحة المدوية الى كل الشعراء الخانعين :

حاربت ضد جيوش الظلم منتقمـــا ... منها برأس يراع يقذف الحممـــا

ثم انسحبت من الميدان مرتصدا ... والظلم يجترف الأفراد والأممـــا

كن كالحسام ، وقل ما أنت معتقد ... للمستبد ، ولا ترهب اذا احتدمـا

ان الجياد تلوك اللجم مزبـدة ... غيظا ، ولكنها لا تبلع اللجمـــا (١)

ويجلجل الشاعر نعمة الحاج (٢) في قصيدته " بلادى " :

أتبكى ؟ ومايجدى البكاء ، وانـــه ... لشر سلاح يحمل المرء مرغمـــا

سلاح ضعيف العزم ليس بنافــع ... ليدفع غرما أو ليجلب مغنمـــا

فلا قول الا للحسام مجـــردا ... ولا حق الا للسنان مقومـــا

وياحبذا يوم الجهاد ، فانــــه ... ليطربنى فيه الرصاص مدمدمـــا (٣)

ويتوحد الشاعر ندرة حداد (٤) بالحرية توحداً وجودياً من خلال أبياته الرائعة :

أنا ان مت ــ بأرض ماتت الأحرار فيهـــــا

وقضى في الذود عنها كل شهم من بنيهـــــا

ورأيتم كل غر بعدهم صار فقيهـــــا

وقليل الفهم والإدراك يغتاب النبيهـــــا

وذوى الأموال والأملاك يختالون تيهـــــا

وفقير الحال منبوذا ولو كان نزيهـــــا

ورئيس الدين طماعا وأتيا سفيهـــــا

يأخذ الأموال عفوا ضاحكا من باذليهـــــا ــ

فافرحوا ان مت ، فالعيش لقد كان كريهـــــا !

واذا مت بأرض تخرج القوم الأســـــودا

---

(١) انظر : شعراء العرب المعاصرون ــ لأبي شادى ــ ٣٠٨ ــ ٣٠٩ .

(٢) شاعر مهجرى شارك في الرابطة القلمية وقد قدم للجزء الاول من ديوانه الشاعر ايليا ابو ماضي.

(٣) انظر : الادب العربى الحديث ومدارسه للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ج ١ ص ٣٣٤ .

(٤) شاعر مهجرى .

تدفع الأبناء في المجد الى الحرب جنودا
واذا ما مات منهم بطل كان شهيدا
تبذل المال فيغدو للظى الحرب وقودا
تجعل الانسان حرا طارحا عنه القيودا
تكرم العالم حيا ، ثم تبكيه فقيدا
تبغض الظالم في الحكم ولو كان عميدا
تكرم الضيف وترعى لنزيليها العهودا —
فاندبوني . أنا من يهوى على الأرض الخلودا (١)

وهكذا تتوالى تنويعات الشعراء على لحن الحرية الرائع ، ونلاحظ أن شعراء المهجر لا ينادون بالحرية من خلال الزعيق الصاخب المتوتر بقدر ما ينادون بها من خلال تعميق الحس الانساني ، وتثوير الانسان على وضعية التفاوت أو الظلم أو الاستعباد أو انهزام القيمة في مواجهة المادة ، ومخاطبة المستوى الفكرى والثقافى فى انسان المرحلة بما هو قادر على التعامل مع هذه النوعية من الشعر ، وليس مع نوعية الشعر الذى لا يخاطب فيه غير حاسة السمع وبعدها لا يترسب شئ في القرار ... كما نلاحظ أن الحرية فى شعر المهجر تتعالى حتى تشارف التساؤل الميتافيزيقى فتصير بذلك قضية وجودية شاملة وليس مجرد انتفاض في وجه عدوان من العدوانات .. كما أنها تمتد حتى تصير تمردا فنيا يرفض الحدود والقيود والأقيسة الصماء .

أما عن التساؤل الميتافيزيقى الذى يشكل فى شعر المهجر ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد ، فهو — بحق — أروع ما قدمته مدرسة الشعر المهجرى لحركة الشعر المعاصر من انجازات .. وهو تساؤل يدور فى محورين أو يكاد : محور الحيرة واللاأدرية .. ومحور الرفض والثورة ..

ويقف على رأس محور الحيرة واللاأدرية ، ايليا أبو ماضي .. كما يقف على رأس محور الرفض والثورة نسيب عريضة .. ولكن الشعراء الذين مشوا على هذه الطريق من بعدهما ربما كانوا أوغل منهما فى طرح تساؤل الحيرة واللاأدرية وفى تعميق تساؤل الرفض والثورة .

واذا كان نسيب عريضة واحد من شعرائنا المعاصرين الذين فى شعرهم مَدًى ، ولشاعريتهم

---

(١) انظر : شعراء العرب المعاصرون — لأبى شادى — ص ٢٧٥ — ٢٧٦ .

وجه يميزها عن كل شاعرية ، وفي شعرهم شخصية لا تندغم في شخصية أحد من الشعراء ، كما يلاحظ ذلك ميخائيل نعيمة (١) .. فان هذا العمق والتفرد يرجع بالضرورة الى محور الرفض والثورة الذي تزعمه نسيب ، فأعطى لشعره بعدا فنيا جديدا يتجاوز الحياة الى ما بعد الحياة ، ويتخطى الأرض الى السماء ، ويعبر حواجز " الادمى " الى فضاء " الالهى " .

(ها هو ينظر الى الحياة ، أو بالحرى الى ما يحيط به بصره من مظاهر الحياة ، فيراه مشوش النظام ، منافيا لأفكاره الشخصية عن العدل والتوازن . ها هى بقعة من الأرض يجرفها السيل وأخرى يشويها القيظ . هو ذا غنى يشكو التخمة وفقير يشكو مضض الجوع ، وطفل يولد كسيحا أعمى فى كوخ واخر يأتى هذه الحياة صحيحا معافى محاطا بالوفرة وبكل أسباب الراحة والعناية ، فيسأل الشاعر فكره عن القصد من مثل هذا التفاوت فى قصيدة عنوانها " لماذا ؟ " :

لماذا تهب الرياح على ... شواهق ليست بها حافله
وتحرم من بردها مهمها ... به أوشكت تهلك القافله
لماذا السفينة تطلب ريحا ... ومن تحتها أبحر هائله
وفى القفر عطشى يريدون ماء ... وريح السموم بهم نازله
لماذا نحب ، لماذا نحس ... لماذا نعيش بلا طائله ؟!!

لكن فكره لا يهديه الى نور ، بل يزيد ظلمته سوادا ، ويحاصره من كل جانب بأسئلة جديدة ، واستفهامات هى أكثر تعقيدا من ذى قبل ، واذ لا يجد له مفرا من الحاح فكره يخدره بقوله ان ما يراه من التفاوت فى مظاهر الحياة هو ظلم من الحياة وخلل فى تنظيمها ، وأنه لو كان هو ربها لرتبها على غير ما هى عليه من السنن ، ولاستغفر الانسان عما أنزله به ، منذ خلقه ، من الاض والشدائد والأوجاع . فيقول :

لو كنت ربا فى السماء عظيما ... بجميع أمر الكائنات عليما
لهبطت من عرشى الى أرض الشقا ... نحو ابن ادم من خلقت قديما
وطرحت نفسى عند موطئ رجله ... وسجدت ثم لوجهه تكريما
ولبثت أغسل بالدموع كلومه ... وأزيده بتذللى تعظيما

---

(١) انظر : الغربال — ص ١٠٧ .

مستغفرا عن عيشة قسمت لـــــه منذ الخليقة لا تزال جحيما •) (١)

ان الشاعر هنا ينتقل من موقف التساؤل المبطن بالانكار (٢) ، الى موقف القاء الدينونة على الديان • وفى كلا الموقفين يلوح رفضه وتمرده واصراره على مواصلة المواجهة مهما تكاءدته على هذه الطريق من عقبات ، لأنه فى هذه الوضعية حصاد لتساؤلات وتمردات سالفة أفضت به الى ما هو عليه ، من غضب ، ورفض ، وادانة للسماء •

يقول ميخائيل نعيمة : (لم يصل نسيب عريضة الى هذا المستوى الشعرى الا بعد أن قطع مفاوز شاسعة فى التساؤل والحيرة والشك واليأس ناله فى كل منها نصيب وافر من التحرق والتوجع والتفجع • ولا شك عندى أنه لو أتيح له أن يعود ويقطع ذاك الطريق نفسه لما تردد ، ولما أثناه خوف الألم والوجع ، لأن أكبر لذه يلاقيها الشاعر فى حياته هى لذة الألم المولد ، لذة لا يتذوقها من البشر الا الأمهات وأبناء الفن) (٣) •

وقد كان من نتائج هذا الموقف المبدئى لنسيب عريضة ، افضاؤه بمالى (اليأس المطلق والوحدة القاسية ، والزهد ، وعدم المبالاة بالكون وما فيه ، فكل الأشياء بالنسبة اليه مظاهر خادعة وملذات جوفاء) (٤) كما تقول الدكتورة نادرة السراج •

ويأتى على رأس المحور الاخر ، محور الحيرة واللاأدرية ، ايليا أبو ماضى •• واذا كان نسيب عريضة قد أراح نفسه بموقف الرفض والثورة ، فان ايليا قد أجهد نفسه بالغوص وراء حقائق الأشياء واستكناه سر الوجود •• حتى فى تفاؤله واستبشاره كان باحثا دائب التنقيب عن الفحوى (فلم يكن تفاؤله عابثا أو لاهيا عن التفكير حتى فى التفاؤل نفسه وعصدره وصدر ما يبحث عنه من مسرة) (٥) •

---

(١) ميخائيل نعيمة — الغربال — ص ١١٠ — ١١١ •

(٢) يرى جورج صيدح فى كتابه (أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الامريكية) أن الشاعر فى هـــذه الأبيات السالفة (يتوجه الى ربه ، لا بالتجديف ، بل بالاقتراح المبطن بالعتاب ، كــأن للشاعر دالة على خالقه) انظر ص ٢٧٧ • ولسنا نرى أن هذا المعنى يمكن أن يستشف من أبيات الشاعر لا شكلا ولا مضمونا • ولكن موقف التساؤل المبطن بالانكار هو المعنى المتبادر •

(٣) ميخائيل نعيمة — الغربال — ص ١١٧ — ١١٨ •

(٤) د • نادرة جميل السراج — نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفى — ص ٥٥ •

(٥) د • شوقى ضيف — دراسات فى الشعر العربى المعاصر — ص ١٩١ •

واذا كان ما يعنينا من ايليا هنا هو شعر التساؤل ، فاننا نستطيع أن نزعم أن شاعرا معاصرا اخر لم يستطع أن يفجر في شعره كل هذه التساؤلات بمثل هذا العمق العميق الذى فجر به ايليا تساؤلاته • انه لم يقف على شاطئ القضية الميتافيزيقية مرسلا سؤالا له هنا وسؤالا له هناك ،ولكنه دخل في أعماق المحيط ، وغاص طويلا وراء لالئه ، واستطاع بالفعل ان يستخرج من هذه اللالئ الكثير • واذا كان قد عاد من رحلته أخيرا بهذه اللاأدرية الشاملة ، فان ذلك يضفي على موقفه الشعرى نوعا من الصدق الحقيقي الذى يواجه به الشاعر مغاليق الكون وأسرار الوجود وما بعد الوجود ، ثم يعود من هذه المواجهة الشعرية وهو موقن بأن قامته أقصر من أن تطول هذا الأفق ، وأن قدرته على الكشف لا تتعدى محاولة الاستشفاف •

وليس ايليا أول من راد هذه الطريق الوعرة ، فقد سبقه عليها كثير من الشعراء والفلاسفة والمفكرين ، ولكنه لم يذب في هذا الرعيل الرائد ، وبقى يطرح من التساؤلات الذاتية المتمردة المعبرة عن احتدامه الداخلي ما أفرد له مكانة خاصة وسط شعراء جيله النابهين •

(ثم هو فوق هذا كله وقبل هذا كله صاحب شك لا يؤمن بشئ ولا يطمئن الى شـــئ ، بقية هو من هؤلاء القدماء الذين كانوا يجيبون عن كل سؤال بهذا الجواب المتواضع الهديع ؛ لا أدرى) • كما يقول الدكتور طه حسين (١) •

ويخطئ الذين يحاولون أن يضعوا ايليا في موقع غير موقع الشك ، والشك المتمرد الرافض الذى حصل نوعا من المعرفة المستقره حيال ما أثار من تساؤلات وأراد أن يطرحها على النـــاس حاثا لهم على بحثها للوصول بشأنها الى قرار نابع من مكابداتهم الذاتية ، كما لاحظ ذلـــك عيسى الناعورى في دراسته لشعراء المهجر •

وقد تكون قصيدة ايليا (الطلاسم) (٢) خلاصة فلسفته في هذا الصدد ، وقد تتوزع هـــذه الفلسفة في اتجاهات : الوجود الذاتي والموضوعي من جهة •• والمصير الانساني والكوني من جهة أخرى •• وقضايا الخير والشر والحكمة والعبث من جهة ثالثة ••• وان كان الفصل الحاسم بـــين هذه المحاور الثلاثة يبدو شاقا وغير منهجي •

فهو في المقاطع الأولى يصور حيرته الفاجعة أمام (طلاسم) (٣) الوجود الذاتي :

---

(١) د • طه حسين ـ حديث الاربعاء ج ٣ ص ١٩٨ •
(٢) الجداول ـ ص ٩٩ •
(٣) الجداول ـ ص ١٠٠ آ •

جئت لا أعلم من أين ، ولكنى أتيـــــــت

ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيـــــــت

وسأبقى سائرا ان شئت هذا أم أبيــــــت

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقى ؟ لســـــت أدرى

ثم يتساءل عن ماهية هذا الوجود ، أجديد أم قديم هو فى هذا الوجود ؟ وهل هو حـــر طليق أم هو أسير فى القيود ؟ وهل هو قائد نفسه فى حياته أم هو مقود ؟

ويتساءل عن طريقه .. أطويل هو أم قصير ؟ هل هو صاعد فيه أم أنه هابط يغور ؟ هـــل هو السائر فى الدرب أم الدرب يسير ؟ أم كلاهما واقف والدهر يجرى ؟

ويتساءل عن وجهه الأول وهو جنين فى عالم الغيب ، أتراه كان يدرى أنه فيه دفين ؟ وبأنـــه سوف يبدو وبأنه سيكون ؟ أم تراه كان لا يدرك شيئا ؟

ويتساءل : هل كان - قبل أن يصبح انسانا سويا - محوا أو محالا أو شيئا من الأشياء ؟ وهل لهذا اللغز حل أم سيبقى أبديا ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر الوجود الذاتى يجيب ايليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !!

وينتقل من الوجود الذاتى الى الوجود الموضوعى ، فيسأل (البحر)(١) عن وحدته به ، وعـــن تاريخه الزمنى ، وعن حريته وأسره ، وعن العلاقة الجدلية بينه وبين السحب ، وبينه وبين الأحيـــاء الراكضة فى جوفه ، وعن الأجيال التى طواها ولم تطوه ، وعن القبل والبعد ؟

ويسأل (القصر والكوخ) من بناهما ؟ وكيف كانا فكرة فى دماغ غيبته الظلمات ثم كيف اتحد الطين فيهما والرخام ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر الوجود الموضوعى فى الأشياء يجيب ايليـــا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !!

وأمام المصير الانسانى والكونى يقف ايليا (بين المقابر)(٢) ليتساءل : الى أين ؟ ويرثـــى للانسان الفاقد أنفه حتى فى الحفيرة ، ويضع يده على تلاشى الحاجز المادى بين العبد والسيد ، ويدين قضية الموت التى تبدو له غير عادلة :

---

(١) الجداول - ص ١٠٣ .

(٢) الجداول - ص ١١٠ .

ان يك الموت قصاصا ، أي ذنب للطهـــاره
واذا كان ثوابا ، أي فضل للدعـــاره
واذا كان وما فيه جزاء أو خســـاره
فلم الأسماء : اثم وصـــلاح ؟

ويتوجه الى القبر ناشدا اياه أن يتكلم فيبوح بأسراره ولو مره واحدة ، ويرفض أن يكـــون البعث حكمة ، لأنه ما دمنا سنبعث بعد أن نموت ، فلماذا نموت ؟

ان يك الموت رقادا بعده صحو طويـــل
فلماذا ليس يبقى صحونا هذا الجميـــل؟

ويروح يشكك فى قضية البعث باقامة نوع من التقابل والتضاد الذى يولد نوعا من المستحيلات ، فيتســـاءل :

ان أكن أبعث بعد الموت جثمانا وعقـــلا
أترى أبعث بعضا أم ترى أبعث كـــلا
أترى أبعث طفلا أم ترى أبعث كهـــلا
ثم هل أعرف بعد الموت ذاتى ؟

ويكاد يجهش بالرفض الصرح فى نهاية الوقفـة :

يا صديقى لا تعللنى بتمزيق الستـــور
بعد ما أقضى ، فعقلى لا يبالى بالقشـــور
ان أكن فى حالة الادراك أدرى ما مصـــيرى
كيف أدرى بعد ما أفقد رشدى ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر المصير الانسانى والكونى يجيب ايليـــا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !!

وأمام قضايا الخير والشر ، والحكمة والبعث ، يقف ايليا أبو ماضى فى (صراع وعراك)(١).
انه يحتوى فى داخله الشيطان والملاك ، الخميلة والقفر ، الطفولة والكهولة ، المرح والنواح ، الايمان والكفر ، التغير والثبات ، المعرفة والجهل ، الجمال والقبح ، الخير والشـــر ،

---

(١) الجداول ــ ص ١١٦ .

الحكمة والعبث ... فلماذا هو مسرح لكل هذه التناقضات ؟ انه يتمزق دائما بين النقيضين ، ويحاول عبثا أن يعرف الحكمة من وراء ذلك فلا يجد غير جدران من الظلام الكثيف ؟

ومن كل هذه التساؤلات التي تحاول أن تستكنه سر هذا التناقض الحاد يجيب ايليا بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدري !!

وهكذا يشهر الشاعر هذه اللاأدرية الفاجعة في وجه كل المغاليق الذاتية والموضوعية والمصيرية والقيمية ، لا ليؤكد جهله وانكفاءه ، ولكن ليؤكد تمرده على القاء الانسان في غابة عالم كثيف ، كلما ثقب حائطا من حوائطه الغليظة قام في وجهه ألف حائط وحائط غليظ .. ان الشاعر مفتون برحلة البحث والاقتحام ، وليست لاأدريته نوعا من الارتعاش أمام حوائط الكون بقدر ما هي نوع من اسباغ العبث واللاجدوى على مظاهر الكون والطبيعة والانسان ، وكأنه يقول : ان كل ما هنا غير قابل للفهم والادراك لأنه ينطوي في أساسه على خطل التناسق الوجودي الذي به تفهم حقائق الأشياء ..

(فما الكون وما الفلك وما الطبيعة وما بدؤها ونهايتها ؟ ومن أين نجيء والى أين نذهب ؟ وما الموت المخيف الذي لا يبقى على حي ؟ وما الدين وعالم السماء ، وهل يستطيع هذا العالم أن يفسر لنا المسميات التي نحار فيها ، وهل هو عالم حقيقي أو من صنع الخيال ؟ لقد حاول — في قصيدته نار القرى — أن يصعد في مدارج هذا العالم ، فطار قليلا ، ولم يلبث أن هوى الى الأرض ، وظل فيها وظل معه قلقه وحيرته ، فلجأ الى العقل يسأله ولم يجد عنده جوابا شافيا ، فيئس منه ، ومضى يتخبط في شكه ، غير مؤمن بشيء سوى وجوده وما يكون بعد الوجود من موت وعـــــدم :

ما لحي بالموت عنه انفصال ان دنياه هذه أخـــراه

فمن شاء فلينعم بدنياه وملاذها قبل أن يفوت الأوان وينزل به الفناء الساحق الماحـــق ، وليدع التفكير في الحلال والحرام وما شرعه النبيون :

أكبر الاثم قولة المرء هذا الأمر اثم وهذه فحشـــاء

ليس بين الصلاح والشر حد كالذي شاء وضعه الأنبياء) (١)

---

(١) د . شوقي ضيف — دراسات في الشعر العربي المعاصر — ص ١٩١ — ١٩٢ .

واذا كان هذا هو موقف قادة التمرد فى شعر المهجر فان هناك تنويعات أخرى من شعراء اخرين ، فميخائيل نعيمة فى قصيدته (يا رفيقى) (١) يدعو الى رفض المراءاة أمام الله ، وينادى بأن يشهر الانسان فى وجه خالقه بعضا من التناقضات الحادة التى تؤرق فكره البشرى ، كأن يقول لله : لقد جهلت الحرام فى وجود لم أجهر فى صنعه فأنا أرى كل شئ فيه جميل وطاهر وجليل .. لقد هبطت على الحياة ضيفا لا وليا أدير ضمنها خطاها فأنا أحسو ما يقدم لى على خوانها الملئ .. لقد جئت الحياة عاريا فاكتسيت من أبرادها الملونة وسأتركها كما جئتها عاريا .. لقد نزلت الى الأرض أطعم من لحمها وتطعم هى من لحمى فلماذا وحدى أدان .. نحن قسرا نجئ وقسرا نمضى وقسرا فعلنا ما فعلنا :

فأبحنا للنفس كل مناهـــــــا

وتركنا الحرام للفقهــــــــــاء !!

ويتساءل ندره حداد عن حكمة الحياة والموت (٢) ، وفوزى المعلوف (٣) عن معنى ما يحـــدث (٤) ، والشاعر القروى عن معقولية السبب (٥) ، ويفضون من كل ذلك الى نوع من الايحاء بالعبث الكامـــن وراء كل هذه الأشياء .

ولكن فريقا اخر من شعراء المهجر يغرسون سيوف سخريتهم فى لحم الظاهرة الدينية بـــلا وجل ، فيسخر الياس فرحات من معقولية رحلة المسيح الى مصر على ظهر حمار (٦) ، ومن مقولة الدين أن اللص المؤمن أقرب الى الله من الملحد الشريف :

دع آل عيسى يسجدون لربهـــم ... عيسى وآل محمد لمحمــــــد
فيوحدون ويشركون جهالـــة ... والموت يخلط مشركا بموحـــد
تعويد كفيك الصلاح أبر مـــن ... تعويد رجليك الوقوف بمسجـد
أنا لا أصدق أن لصا مؤمنـــا ... أدنى لربك من شريف ملحـــد . (٧)

---

(١) همس الجفون ـ ص ٧٥ .
(٢) انظر : اوراق الخريف ـ ص ١٥٢ .
(٣) فوزى المعلوف (١٨٩٩ ـ ١٩٣٠) شاعر مهجرى من أهم اعماله ملحمة (على بساط الريح) .
(٤) انظر : مناهل الادب العربى ـ مختارات من فوزى المعلوف ـ ص ٣٣ .
(٥) انظر : ديوان القروى ـ قصيدة : اليأس ـ ص ٨٨٤ .
(٦) انظر : الخريف ـ ٢٢٥ .
(٧) انظر : من الشعر الحديث ـ اختيار ابراهيم العريض ـ ص ٧٣ .

ويسخر الشاعر القروى من التناقض بين مقولة القدم ومقولة الحدوث :

سبحانه وتعالى أن يصاحبه ... نقص ويمنى بنفى أو باثبات
لو قال "كن" كان للتكميل مفتقرا ... وكان فى حاجة الماضى الى الاتى (١)

ومن دعوة الجماهير الى الصيام والصلاة بينما هى تعانى من واقع الهوان الوجودى :

أنت يا ابن الله سورى صميم ... أفناس يا ترى أم تتناسى ؟
كم غريب لك قد صام وصلى ... وعلينا اخر القداس داسا
أبى فينا أنفسا ماتت هوانا ... علنا نرفع بين الناس راسا
أنت انسان جعلناك الهـا ... أفلا تجعلنا فى الناس ناسا ؟ (٢)

وهكذا كان شعر التساؤل المتمرد والحائر أروع عطاءات الشعر المهجرى الذى تناول كل أبعاد الظاهرة الوجودية والانسانية والميتافيزيقية (وهذا الاتجاه نحو الحياة الروحية والمواضيع المجردة هو أروع ما سجله تاريخ الأدب الحديث من تجديد وبعد نظر) (٣) .

* * *

وتأتى (جماعة أبولو) على فترة من الابداع الشعرى العظيم ، فقد تجمد اتجاه المدرسة الكلاسيكية بعد رحيل شوقى وحافظ ، وانحسر اتجاه مدرسة الديوان بعد أن اتجه أعلامها الى ممارسة النقد الأدبى . فكان ضروريا أن تنبثق حركة شعرية جديدة تتجاوز تجمد الكلاسيكيين وذهنية مدرسة الديوان ، وكانت هذه الحركة هى جماعة أبولو بكل ما أحدثته فى حياتنا الشعرية من تدفق عاطفى وجيشان وجدانى واستجابة لروح النزعة الفردية الثائرة (٤) .

واذا كانت المدرسة الكلاسيكية ومدرسة الديوان ومدرسة المهجر لم تجد أمامها نماذج سابقة عليها يمكن أن تستفيد منها فى حركة تخليقها للجديد ، فان جماعة أبولو وجدت فى هذه المدارس الثلاث السابقة وبخاصة مدرسة المهجر محاولات جادة وعميقة على طريق تطوير القصيدة العربية وحشدها بعناصر التمرد والانتفاض ، فاذا أضفنا الى ذلك نموذج الرومانسية الغاضبة المتوترة الذى كان يمثله الياس أبو شبكة فى لبنان ، ونموذج الرمزية الغامضة المبهمة الذى كان يمثله فى

(١) ديوان القروى – ص ٩١١ – ٩١٢ . (٢) ديوان القروى – ص ٤٣٩ .
(٣) جورج صيدح – أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الامريكية – ص ٦٠ .
(٤) انظر : تطور الادب الحديث فى مصر – للدكتور احمد هيكل – ص ٣٢٦ وما بعدها . وروائد الشعر الحديث – للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى . ج ١ – ص ١٢ .

لبنان أيضا سعيد عقل ويوسف غصوب ، عرفنا أن طريق جماعة أبولو كانت ممهدة وحافزة على اجادة الخلق والابداع (١) .

وبالفعل استطاعت هذه الجماعة أن تحقق عديدا من التحولات الفنية التى تتصل بمضمون القصيدة المعاصرة ، ولكنها اتسمت بالهروبية المنسحبة أكثر مما اتسمت بالتمرد المقتحم ، فدارت فى فلك الشكوى ، والحنين ، والحب ، والطبيعة ، والاعتزال ، والتأمل .

قد يقال : ان خروج الشعر المعاصر عن المدح والهجاء والوصف والغزل والرثاء ، الى مجالى الطبيعة وأحضان الأنثى وعوالم الذات الأسيانة ، يعد تمردا على مضمون القصيدة التقليدى .. وهذا هو ما فعلته جماعة أبولو .

وقد لا نوافق على هذه المقولة المغلوطة .. لأن " المضمون " ليس هو " الموضوع " كما قلنا من قبل ، فان أي شاعر بادئ يستطيع أن يكتب شعرا فى سفن الفضاء بدلا من كتابته فى وصف ناقة فى الصحراء ، ويبقى مع ذلك شاعرا متخلفا وتقليديا ومسطح القرار .. ان الموضوع لا يعطى الشاعر قيمة ما ، ولكن الموضوع الذى يتناوله الشاعر من زاوية رؤية خاصة ، وبفلسفة ذاتية تؤكد حضور الشاعر فى عصره وفى ثقافة هذا العصر ، هو الذى يقيم الحد الفاصل بين الشاعر المقلد والشاعر المتمرد .

وربما نستصفى ظاهرة التأمل (على هون) كلون من ألوان التمرد فى شعر أبولو ، ونحن نستصفيها (على هون) لأن الشعراء الذين مارسوها وقفوا بها على أعتاب الجسارة الفكرية ولم يتجاوزوا بها حدود هذه الأعتاب .. حتى القصيدة التى يجمع دارسو الأدب المعاصر على أنها قصيدة متمردة ، وهى قصيدة (الراهب المتمرد)(٢) لصالح جودت(٣) ، تمضى شوطا على طريق الرفض والجدل ، ثم تكسر خطها البيانى الصاعد عند ذروة الاشتعال ، وتنحنى منكفئة فى اتجاه الموادعة والجفول ، وهكذا يفعل أبو شادى فى قصيدته : (أقصى الظنون)(٤) .

ان التأمل يشغل مساحة هائلة فى ابداع شعراء أبولو ، ولكنه تأمل لا يصل الى مستوى التمرد ، اذا استثنينا الشاعر محمود أبو الوفا فى قصائده المتمردة(٥) : عنوان النشيد ، والنشيد

---

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — للعقاد — ص ٤١ — ٤٢ .
(٢) ديوان صالح جودت — ص ١١٣ .
(٣) صالح جودت شاعر من شعراء أبولو ولد سنة ١٩١٢ وتوفى سنة ١٩٧٦ وله عديد من الدواوين الشعرية والتراجم الادبية .
(٤) الشفق الباكى — ص ٣٠٠ .
(٥) محمود ابو الوفا شاعر معاصر له دواوين (انفاس محترقة) و (الأعشاب) و (عنوان النشيد) و (النشيد) وهما ملحقان فى كتاب انسان — الفصل الخامس .

والايمان .. وفى بعض قصائده الأخرى التى لا تصل فى تمردها الى ذروة ما وصلت اليه هذه القصائد الثـــــلاث .

يقول محمود أبو الوفا عن قصائده المتمردة : (... ففى هذه القصائد الثلاثة بالذات نوع من الشعر ، انه ليس مجرد شعر .. ولكنه الشعر بكل معنى هذه الكلمة ، وشئ اخر هو الفكرة ، هو الثورة .. وليس هذا فحسب . انه شئ اخر أيضا .. انه ناقوس .. انه أذان .. انــــه الايمان .. ولكن بالانسان ، انسان الفضاء ؟ كلا . ولا هذا .. انه الانسان الذى تلتقى فيه الأرض بالسماء ، بل هو انسان الفصل الخامس كما يطيب لى أن أسميه أو هو الانسان الثائر) (١) .

ولكن الدكتور طه حسين يهاجم الشاعر مهاجمة ضارية ،ويرى أنه رجل أراد أن يزعم لنفســـه فنا من فنون الفلسفة فيه خرق على ما ألف الناس من أحكام الدين ، فأتى بشئ من الفلسفة الـتى لا تمتاز بشئ كما تمتاز بالفراغ والقدرة على احراج الصدور .. ثم يستدل بأبيات له منها هـــذه الأبيــــات :

رب فيم ابتعثت رسلا ولو شئت لأغنت ارادة الانســــان
أفصح الحسن مستهلا فما حاجة هذا الجمال للترجمان
لا أرى ادما عصى الله ، لكن شاء أن يستقل بالسلطان
يكره الحر أن يعيش على السجن ولو كان سجنه فى الجنان (٢)

وواضح أن الدكتور طه حسين قد تحامل على الشاعر تحاملا هائلا ، فربما يكون الشاعر قــد ذهب فى التعبير عن احساسه بالحرية الانسانية الى مدى أبعد أو أزعن مما ينبغى فى مخاطبــة الله .. ولكن ليس من الانصاف أن نغمط الشاعر ــ فنيا ــ فنتهمه بالفراغ والثرثرة ، لأن شعره هنا يستوى على أفق الفن الحقيقى بصوره وتعابيره وشحنة الانفعال التى ينقلها الى قارئ هذا الشعر حتى وان خالفنا فى مضمون وشكل ما يقول .

ويبلغ التأزم النفسى بالشاعر ذروة الاحتدام ، فيجهش فى قصيدته الفاجعة (رثاء نفس) بعذابات روحه الحائرة ، ورفضه المأساوى لوضعية حلوله فى الوجود :

فى ذمة الله نفس ذات امـــال وفى سبيل العلا هذا الدم الغالــى

---

(١) محمود أبو الوفا ــ شعرى ــ ص ١٢ ــ ١٣ .

(٢) انظر : حديث الاربعاء ــ الجزء الثالث ــ ص ١٩٠ ــ ١٩١ .

بذلته لم أذق فى العمر واحدة ... من الهناء ، ولا من راحة البال
كأننى فكرة فى غير بيئتها ... بدت فلم تلق فيها أى اقبال
أو أننى جئت هذا الكون عن غلط ... فضاق لى رحبه المأهول والخالى

ثم يوسع أبويه تعنيفا ورفضا :

أبى ، وفى النار شوى كل والدة ... ووالد أنجبا للبؤس أمثالى
خلفتنى فوضعت الحبل فى عنقى ... تشده كف دهر جد ختال
ما كان ضرك لو من غير صاحبة ... قضيت عمرك شأن الزاهد السالى

ولا يفلت الدين والدنيا من قبضة تمرد الشاعر :

مالى أرى الدين والدنيا قد اختصما ... كلاهما عن أخيه معرض سالى
كأنه رابه منها تزينها ... فرابها هى منه ثوب أسمال (١)

ونستطيع أن نضم الى أصوات المتمردين من جماعة أبولو هذا الشاعر التونسى الرائع أبا القاسم الشابى (٢) ، اذا اتفقنا أولا على أنه واحد من شعراء هذه الجماعة ، وليس مجرد واحد ممن وصلتهم بهذه الجماعة صلة النشر فى مجلتهم الذائعة " أبولو " . وقدم له رائد الجماعة على صفحات المجلة باعتزاز .

لقد تعرض الشابى ـ كما يقول فى مقدمة قصيدته (الى الله) (٣) لأزمة نفسية ثائرة ، عصف فيها الألم والقنوط بكل حقائق الحياة ، وتزعزعت معها كل قواعد الايمان والحق والجمال ، فشعر كأنما انبت ما بينه وبين الكون فأصبح غريبا ، وأصبحت الحياة تلوح لعينيه فى صورة عبثية مقززة .. فكتب تحت وطأة هذا الاحساس قصيدته المتمردة الغاضبة : (الى الله) .. وفيها يعتب على الهه أن خلقه ، وأن وهبه كل الاحساس بالجمال حين خلقه ، ثم يعتب عليه أن خلقه وحيدا بين تناقض الأشباه والأضداد ، وأن أشعل فى قلبه جمرة الحس حتى بذرات ذرات الأشياء ، ثم يحتدم فينحى العتب جانبا ويصرخ فى تمرد موتور .

---

(١) شعرى ـ ص ١٣٤ .

(٢) ابو القاسم الشابى شاعر تونسى ، عرفته البلاد العربية على صفحات مجلة أبولو ، وأحدث ديوانه " أغانى الحياة " ضجة أدبية هائلة ..

(٣) اغانى الحياة ـ ص ٩٨ وما بعدها .

يا رياح الوجود سيرى بعنف ، وتغنى بصوتك الأواه
وانفحينى من روحك الفخم ما يبلغ صوتى اذان هذا الاله
فهو يصغى الى القوى ، ولا يصغى لصوت بين العواصف واه

ثم يبلغ به الاحتدام ذروة التمرد :

خبرونى ، هل للورى من اله راحم — مثل زعمهم — أواه
يخلق الناس باسما ، ويواسيهم ، ويرنو لهم بعطف الهى
ويرى فى وجودهم روحه السامى وايات فنه المتناهـــى
اننى لم أجده فى هاته الدنيا ، فهل خلف أفقها من اله ؟

ولكن الشاعر فى نهاية القصيدة يعود بطيئا — بعد كل هذا الاحتدام — الى قراره الأول ، ويعتذر الى الله فى سذاجة طفل لاعب بالتراب ، متناسيا حكمة أجدادنا : " يداك أوكتا ، وفوك نفخ " .. لقد كتب قصيدته ، وملأها بالتمرد ، وطوعا فعل كل ما فعل ، فلماذا هذا الاعتـذار الشاحب بعد هذا التمرد المجتاح ؟!!

* * *

وتأتى — أخيرا — مدرسة الشعر الحر (١) فى أعقاب تحولات سياسية واجتماعية وفكرية هائلـة ، ربما لم يشهد تاريخ المنطقة العربية مثيلا لها من قبل ، فالصدام مع واقع الاحتلال بلغ مرحلة التأزم ، والتمرد الاجتماعى بدأ من نقطة الحوار مع مفاهيم التحرر وانتهى الى نقطة الانقلاب على كل المفاهيم ، والفكر العربى وصل الى طور الامتلاء واستشرف أطوار الفعل والعطاء ... ثم وقعت — وسط هـذا التأجج — كارثة فلسطين الرهيبة ، فأصيب الشاعر العربى بشرخ حضارى عميق ، وعاد الى كـل شئ يبحثه من جديد : الواقع السياسى ، والواقع الاجتماعى ، والواقع الفكرى ، وانقلب على كل مفاهيم هذا الواقع المتشعب ، وناوأ فيه الشكل والمضمون والرؤية الحضارية .

ومن الانصاف هنا أن نقول ان انتفاض الشاعر العربى المعاصر على تاريخه السياسى والاجتماعى والفكرى كان انتفاضا مبررا وحاملا لمضمونه الفلسفى ، ولم يكن مجرد انتفاض عشوائى متحمس يريد به

---

(١) يختلف النقاد فى الاسم الذى يطلقونه على هذه المدرسة ، فبعضهم يطلق عليها : مدرسة الشعر الحر ، وبعضهم يسميها مدرسة الشعر الحديث وبعضهم مدرسة الشعر التفعيلى وبعضهم مدرسة شعر الوجدان الجماعى وبعضهم مدرسة الشعر الواقعى . وقد اثرنا نحن تسميتها (مدرسة الشعر الحر) أولا لبزوغه مع ميلاد الحركة وثانيا لشيوعه الاغلب على هذا الاتجاه وثالثا لانه اكثر تحديدا لما يراد بهذه الحركة .

أصحابه أن يكسبوا موقعا ما على خريطة الواقع الثقافى الجديد .

وقد أعطى " اليوت " هذه الحركة الشعرية المعاصرة — كما يقرر روادها — أرضية تتحرك عليها وخلفية تصدر عنها ، من المنظور الفنى على الأقل .. فهو يحمل أشعاره كثيرا من الصور البلاغية والأفكار الفلسفية العميقة (١) .. وهو ينتقل بالقارئ انتقالا فجائيا دون تمهيد أو مقدمة مما أشاع الغموض فى معظم أشعاره (٢) .. وهو يفتتح قصائده بالافتتاحيات الدرامية التى تثير فى المتلقى عنصرى الدهشة والفضول (٣) .. وهو يدخل الحوار فى معظم أشعاره ليوسع محيط الدائرة التى يتحرك فيها أبطاله وشخوصه (٤) .. وهو يكتفى بكلمة أو كلمتين ليشير الى مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة (٥) .. وهو يركز على الاشادة بالأمور العادية وفتات الواقع اليومى (٦) .. وهو يغترف من التراثات العالمية قديمها وحديثها ويدعو الى احياء الشاعر لأسلافه فى شعره مع الحذر من طغيانهم على فرديته وذاتيته (٧) .. وهو يتخم المضمون الشعرى بالمشكلات الفلسفية الكبرى ويترك القصيدة نهبا لصراع الخير والشر ، والمادة والروح ، والزمن واللازمنية ، والمكان واللانهائية ، والذاتية والموضوعية ، والحقائق الكلية وانعكاساتها على النفس الواعية ثم الوجود الحقيقى للانسان (٨) .

وكما كان لاليوت ثقله الفنى فى دفع حركة الشعر الحر فى اتجاه الواقع الزمنى والواقع الفلسفى والواقع الميتافيزيقى ، فقد كان لفكر الواقعية الاشتراكية ، وفكر الوجودية الملحدة تأثيرهما العميق على دفع الحركة فى اتجاه الواقع الاجتماعى من جهة والواقع التجريدى من جهة أخرى .

لقد أعطت حركة الشعر الحر نفسها تماما لفهم الابداع على أنه جزء من الصراع المادى وعامل من العوامل المؤلفة لهذا الصراع ، وليس مجرد تعبير عنه فحسب (٩) .. وعلى أن هذا الابداع لا يزدهر الا فى دفء الحرية الخالقة (١٠) .

---

(١) انظر : اليوت — للدكتور فائق متى — ص ١٣ . واليوت هو الشاعر الامريكى الانجليزى المعاصر .
(٢) المرجع السابق — ص ١٣
(٣) المرجع السابق — ص ١٣
(٤) المرجع السابق — ص ١٣
(٥) المرجع السابق — ص ١٣
(٦) المرجع السابق — ص ٣٢ — ٣٣
(٧) المرجع السابق — ص ٢٣ — ٢٤ .
(٨) المرجع السابق — ص ١٦٨ .
(٩) انظر : الادب والفن فى ضوء الواقعية — لجون فريفيل — ص ١٤٠ .
(١٠) المرجع السابق — ص ١٥١ .

كما أعطت نفسها كذلك لفهم الابداع على أنه مشاركة صميمية فى اسقاط القلاع الفوقية ، وبذل كل الجهد لخلق مملكة الانسان حتى ولو اضطرها ذلك الى فعل الخطيئة كثمن لما تريد .(١)

ومضت هذه الحركة فى تدميرها للمحتوى التقليدى للقصيدة العربية ، ومضى شعراؤها ثوارا على هذه الطريق (لا يقيدون أنفسهم بمقولات مسبقة سواء كانت واقعية أو كلاسيكية أو حتى طليعية .. العادة هى ألد أعدائهم ، وهم لا يعتبرون هذه "العقائد" متخلفة فحسب ، بل يعتبرونها كذلك ارهابية) .. (ان الشعر المعاصر قد ولد ولا يزال يولد كل يوم ولادة عسيرة على أرض التناقض والقلق والصراع والعذاب ، وما أصدق قول الشاعر الروسى المعاصر أندرى فوسنيسنكى : " ان الأدب ينشأ فى منطقة الألم ، انه يوجد حيث يتألم الناس وحيث يتألم الشعب" وليس غريبا أن نلمس جرأة الشاعر المعاصر التى تصل فى بعض الأحيان الى حد العبث عن الحياء ، فى تحطيم التصورات والصيغ التقليدية ، وشق عصا الطاعة على القوالب والقواعد والأشكال المتيقنة ، سواء أكانت هى النظام والتوازن الكلاسيكى ، أو التجانس والتناسب الاقليدى ، أو التجربة والعاطفة والاحساس الرومانتيكى ، أو ضيق الأفق والتزمت الواقعى والطبيعى ، أو الفوضى والاضطراب والجنون السيريالى والطليعى ، وهو لا يكتفى بالثورة عليها فحسب ، بل يثور كذلك على نفسه ليتحرر منها ، انه دائما على الطريق الى نفسه ولغته وتراثه وواقعه ، يحاورها ويحاسبها ، لا يتخفى وراء ستار الماضى ، ولا يعتصم بقلعة التزمت ، ولا يتحصن ببرج الأحلام ، وانما يمضى فى هذا الحوار بكل قلبه وعقله ، ولا يجد بأسا من أن يستعير لقصيدته أغنية أطفال ، أو مثلا عاميا ، أو اعلانا من الشارع ، أو خبرا من جريدة ، أو عبارة من مرجع علمى عويص) .(٢)

ولقد عرفت حركة الشعر الحر - كما يقول نزار قبانى - كل الفلسفات المعاصرة وكل النزعات وكل المدارس : الالتزام ابن الماركسية المدلل الذى مر برؤوسنا فى أوائل الخمسينات مرور الدوار المباغت .. والوجودية السارترية التى دقت أبوابنا بعنف ، واستطاع سارتر وكامى وكافكا وكولن ويلسن أن ينقلوا الينا عوارض الغثيان والسأم .. والتجربة الاليوتية التى أتخمت شعرنا بالرموز الدينية والأساطير والتاريخ والتداعى ..(٣)

---

(١) انظر : التمرد - لألبير كامى - ص ٣٣ .

(٢) د . عبد الغفار مكاوى - لحن الحرية والصمت - ص ١٧ وما بعدها .

(٣) انظر : الشعر قنديل أخضر - ص ٤٦ وما بعدها .

ويلاحظ الدكتور عز الدين اسماعيل أن حركة الشعر الحر قد استحدثت فى مضمون القصيدة نوعا من الغموض المتفاوت والمرتبط أساسا بالمصطلح الجديد ، ونوعا من الرمز والأسطورة للاستعانة بهما على خلق عالم معادل للعالم الداخلى الذى يريد الشاعر تجسيده والتعبير عنه ، ونوعا من الدراما التى تخرج بالشعر عن مجرد كونه بوحا غنائيا الى كونه غناء فكريا اذا جاز أن يقال ، ونوعا من الاغتراب الذى يلازم انسان القرية عندما يجوس خلال المدينة وقد عانى شعراء الشعر الحر هذه التجربة وأحسنوا التعبير عنها تماما ، ونوعا من الحزن النابع من ادراك الشاعر للمأساة الذاتية والوجودية ومماناتها كأنها واقع وجوده الفردى ، ونوعا من الالتزام والثورية الذى يرفض أن يكون الشاعر مجرد شاهد للعصر ، ويدخل به الى جدل الفعل والخلق والالتحام .(١)

ويركز أدونيس على ظواهر تمرد المضمون فى الشعر الحر ، ايجابا وسلبا ، فهو يتمرد على المضمون ايجابا : بقبول مخاطرة التساؤل بدلا من تقليدية القبول ، فاذا كان القبول رضى وطمأنينة ويقينا ، فان التساؤل تمرد ورفض وشك ..(٢) وبقبول محنة الغربة والانفصال واعتناق المطلق فى الزمن والموت والفناء والأبدية ، فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب وانما هى كذلك شكل من أشكال الوجود ...(٣) وهو يتمرد على المضمون سلبا : بتخلى القصيدة الجديدة عن الحادثة ، اذ أن هناك تنافرا بين الحادثة والشعر ، لأن الحادثة عرض يفقد حلوله فى المستقبل بينما الشعر الجديد اتجاه الى المستقبل ..(٤) وبتخلى القصيدة الجديدة عن الوقائع ، أو الواقعية ، لأن الشعر الواقعى اقتراب من النثر من حيث هو يستخدم الكلمات وفقا لدلالاتها المألوفة ..(٥) وبتخلى القصيدة الجديدة عن الجزئية ، لأن الشعر العظيم يتخطى القصيدة — الأغنية ، والقصيدة — الوصف ، والقصيدة — الأيديولوجية ، الى القصيدة الرؤيا ، رؤيا العالم بكل أبعاده وأعماقه ..(٦) وبتخلى القصيدة الجديدة عن الرؤية الأفقية ،

---

(١) انظر الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية .

(٢) انظر : مقدمة الشعر العربى — ص ٣٧ .

(٣) انظر : مقدمة الشعر العربى — ص ١١٧ .

(٤) انظر : زمن الشعر — ص ١١ .

(٥) انظر : زمن الشعر — ص ١١ — ١٢ .

(٦) انظر : زمن الشعر — ص ١٢ — ١٣ .

التي تنظر الى الأشياء باعتبارها أشكالا أو وظائف ،بينما هى مطالبة بتجاوز السطح الى الأعماق حيث يمكنها أن ترى العالم فى حيويته وبكارته وطاقاته على التجدد (١) .. وبتخلى القصيدة الجديدة عن التفكك البنائى ، الذى يجيز اعطاء شكل متطور لمضمون بليد ، فى الوقت الذى يعتنق فيه الشعر الحر قضية تطوير الأشكال والمضامين بدرجة متساوية (٢) .

وتذهب الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسى الى أن تمرد الشعر الحر على مستوى المضمون كان تمردا على الثبوتية الجامدة ، والوثوق الذاتى المغرور ، وخاصة بعد نكبة عام ١٩٤٨ .. وتمردا على التراث الذى فى ظله حدث هذا الانحسار الحضارى بعد مقارنته بالتراث العالمى الذى يحرز كل يوم الاف الانتصارات .. وتمردا على فصل العذاب الذاتى عن العذاب الجماعى الذى تئن الجماهير العربية الكادحة فى قبضته الغليظة الجاسية .. وتمردا على الوضعية السياسية المنكمشة التى لا تلتحم فى سعيها نحو التحرر بكافة الحركات الثورية العالمية .. وتمردا على السكونية والقناعة والرضا والمواطنة فى أرض العبوديات ، استشرافا الى وضعية القلق والاغتراب والرفض والتساؤل والنفى .. وتمردا على مواجهة العالم والكون بمنطق جبرى ، طموحا الى منطق العبث والتجاوز وتخطى النمطية العشواء (٣) .

من هذه المقولات النقدية نستطيع أن نرى أن تمرد الشعر الحر على المضمون التقليدى فى القصيدة العربية كان تمردا سياسيا واجتماعيا وفكريا وميتافيزيقيا .. وأن شعراء هذا الشعر قد فتحوا عقولهم ووجداناتهم لكافة التجارب العالمية فى القديم والحديث .. وصدورهم لكافة ألوان العسف والنفى والتغريب .. وأن حصاد هذه التجربة كان فى حجم طموح المرحلة .

واذا كان هذا هو انجاز الحركة فى مثل هذا الطور الزمنى المحدود ، تمردا على مضمون القصيدة بكل هذا العنف وهذا الامتلاء وهذا الفهم لتمصير القضايا والمفاهيم ، فانه يكون بالتأكيد انجازا رائعا يوائم طبيعة ما أحدثته هذه الحركة الشعرية المتمردة من قلاقل واشتباكات !!

---

(١) انظر : زمن الشعر ــ ص ١٤ .

(٢) انظر : زمن الشعر ــ ص ١٤ ــ ١٥ .

(٣) انظر : مجلة (عالم الفكر) الكويتية ، المجلد الرابع ــ العدد الثانى ــ ١٩٧٣ .

الفصـــل الثالـــث :

التمـــرد علـــى اللغـــة

اللغة فى هذه المنطقة العربية ، لا تعنى مجرد اطار تعبيرى ، ولكنها تعنى مضمون الوجود الروحى والفكرى لشعوب هذه المنطقة ، ولكن لابد من الاعتراف أولا بأن التمرد على اللغة لا يتم الا بواسطة اللغة نفسها ، ومن هنا يتساقط وهم أن الشعر حين يتمرد على اللغة انما يهدم هذه اللغة ، ويبقى أن تمرد الشعر على اللغة يعنى نقل هذه اللغة من طور التحجر والجمود الى طور المطاوعة والتطور ورفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة فى قوالب ، ومعطلة عن ابتداع قوالب جديـــدة .

ولابد كذلك من الوعى بأن العمل الفنى — والقصيدة الشعرية بالذات — لا تنفصل فيه اللغة عن الشكل ، لأن شكل القصيدة لا يتجسد وجوده الحقيقى الا من خلال اللغة .. كما أنه لا تنفصل فيه اللغة عن المضمون ، لأن مضمون القصيدة ليس شيئا بدون هذا الوعاء اللغوى الذى يحمل عن الشاعر بوحه الداخلى ، وبغير هذا الوعاء اللغوى يبقى بوحه همهمات مختلطة بكماء ... الا أننا مضطرون بالضرورة الى هذا الفصل المرحلى بين الشكل والمضمون واللغة ، حتى يتسنى لنا تأمل كل عنصر منها على حدة ، مع ايماننا البدئى بأنها عناصر عضوية فى بناء واحد متكامل الأنساق .

وقد اثرنا مصطلح (اللغة) على غيره من المصطلحات : كالصياغة ، والأسلوب ، والمعجم ، لشمول مصطلح (اللغة) ودلالته على الصياغة والأسلوب والمعجم والصورة والتجربة الشعرية وغير ذلك من المفردات التى تنطوى فى اهاب الظاهرة الكلية التى هى القصيدة .. ان أى عنصر من هذه العناصر يجوز أن يتخلف ويبقى العمل الفنى قائما على نحو من الأنحاء ، ولكن تخلف اللغة كوجود مستقل عن أى عمل فنى ، يتركه فرضية مستحيلة أو وجودا غير قابل للوجود .

ونعنى هنا باللغة كل ما يدخل فى تركيب العمل الشعرى من : ألفاظ ، وجمل ، وعلاقات ، وأسلوب ، وصور ، وتجارب ، ومحسنات .. وفى اطار هذه النظرة الى اللغة سنتحرك ، واضعين تحت أعيننا حقيقة أننا لا نتأمل هذه القضايا تأملا تاريخيا ، وانما نتأملها تأملا انقلابيا اذا جاز أن يقال ، بمعنى أننا سنركز على : (١) تمرد الشعر المعاصر فى وجه سكونية الألفاظ التاريخية وجريانها فى مستويين متوازيين : مستوى النثر ومستوى الشعر .. (٢) كما سنركز على تمرد الشعر المعاصر فى وجه وضعية الصياغة التاريخية وجريانها على منطق نحوى وبلاغى معين من جهة .. ثم على نوع من العلاقات الجامدة المكرورة من جهة أخرى ... وطبيعى أننا سنلم من خلال حديثنا على هذين المحورين ، بتمرد الشعر المعاصر فى وجه نمطية الأسلوب وجريانها على مبدأ

التقليد والاحتذاء .. وبتمرده فى وجه جمود الصورة وجريانها فى مساحة شكلية أو ذهنية محدودة الافاق .. وبتمرده فى وجه نضوب التجربة وجريانها على قاعدة الكذب والافتعال .. وبتمرده فى وجه عدوانية المحسنات وجريانها على أساس من التلفيق والتمويه والافتعال .. وبذلك نكون قد أعطينا الظاهرة — فيما نعتقد — ما ينبغى من تأمل واستقصاء .

ولكن قبل أن نستطرد فى تأمل واستقصاء هذه الظاهرات اللغوية الصميمة ، نتساءل : لماذا ننظر الى التمرد على اللغة باعتباره تمردا مشروعا ؟

ولكى نجيب على هذا التساؤل ، فاننا نقرر بديا أن اللغة ليست طقوسا مقدسة يحرم هزها وتغيير ملامحها ، وانما هى ظاهرة كسائر الظواهر التى تخضع بالضرورة لسنن التطور وعوامل التغيير .. وما دام ذلك كذلك فان اللغة مطالبة بأن تواكب ركض الحياة ، وأن تعبر عن مضامينها الجديدة بصيغ جديدة موائمة ، حتى لا تتخلف فى رحلة التعبير عن ذات انسانها المعاصر الذى يقف على مفترق الطرق بأشواقه الجديدة ، وتجاريبه الجديدة ، وهمومه الجديدة ، باحثا عن اللغة الجديدة التى تستطيع أن تعكس أشواقه وتجاريبه وهمومه ، بعيدا عن القوالب الميتة ، والصيغ المحنطة ، والألفاظ التى فقدت قيمتها الايحائية من طول ما تداولتها العصور .

ان الذين عارضوا ويعارضون هذا التطور باسم الفن مرة وباسم التراث مرة أخرى ، لم يعوا جيدا أن الشعر فى الجاهلية والاسلام وفى العصر الأموى والعصر العباسى ، قد عبر عن روح المرحلة التى عايشها بأسلوب المرحلة ومضامينها الوجودية ، وأن لغته كانت لغة الناس فى عصره ، وليست لغة القواميس فى جانبها الميت .. وأن لغة الفن اذا تخلت عن احتواء نبض الحياة تحت زعم أنها ينبغى أن تظل لغة منتخبة منتقاة حتى ولو باعد هذا الانتقاء بينها وبين اقتدارها الحقيقى على التعبير عن خوالج المرحلة ، فانها تكون بذلك قد أهدرت فهمها لطبيعة الفن الذى ينبغى أن يظل باحثا عن لغة عصره ، ولطبيعة اللغة التى ينبغى أن تظل دون سواها قادرة على تفجير طاقات الحركة والحياة فى شرايين العمل الفنى ، مع احتفاظها فى نفس الوقت بتعبيريتها المكثفة المصفاة .

(ومن هنا يبدو أننا نتطلب فى لغة الشعر ألا تكون هى لغة الناس وأن تكون لغتهم فى آن واحد ، وفى هذا تناقض ظاهر ، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هى دائما كذلك ، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها .. على أننا نستطيع بشئ من امعان النظر أن نحل هذا

التناقض الظاهرى حين نعود الى فكرة نبض العصر ، فلغة الشعر تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض ، وان اختلفت من حيث هى لغة عن لغة الناس اليومية)(١) .

واذا كنا لا ننسى حركات " التجديد " فى لغة الشعر المعاصر انمطاقا ظاهريا بحجم التمرد ، فلأن هذا التجديد يأخذ دائما دور الاحتذاء لأنماط لغوية وتعبيرية سابقة يحاول أن يبعثها من مراقدها ، وأن يعيد اليها صبوة الحضور التاريخي بعد آماد من الهزيمة الفكرية تكون قد جففت فى الشعر كل عوامل الخصب والحياة . بينما نحن نعنى بالتمرد أن ينقلب على كل القوالب والمعارضات ، وأن يستحيل فى حقل اللغة الى نار مشتعلة تتأجج بلهب الرفض وحرارة الابتكار .

وقد أحدثت رجة التمرد فى لغة شعرنا العربى المعاصر مدرستان : الأولى .. مدرسة الرومانسية(٢) بأجنحتها المتعددة ، الديوان والمهجر وأبولو .. والثانية مدرسة الواقعية(٣) التى يمثل الشعر الحر قمة مدها الفنى وتأتى الرمزية بينهما تضئ فترة وتغيب .. واذا كانت مدارس الديوان والمهجر وأبولو قد استقلت فى تمردها على الشكل ، وفى تمردها على المضمون ، وشكلت كل واحدة منها هناك ملامح تمرد خاص ، مما أباح لهذه الدراسة أن تنظر الى انجاز كل منها على حدة ، فانها هنا — فى تمردها على اللغة — تبدو مشتركة فى قسماتها العامة بحيث يكون اخضاعها معا لتيار واحد مشترك مبررا وناهضا على أساس علمى ، وفى يقيننا أن تيار (الرومانسية) هو أظهر التيارات الأدبية دلالة على الملامح المشتركة لهذه المدارس ... أما مدرسة الشعر الحر فقد قربت لغتها الفنية بينها وبين الواقع بمستوييه : المادى والثقافى .. ان الواقع فى لغة الشعر الحر ليس واقعا واحدا على الاطلاق ، ولكنه واقع مادى يتناول مفردات الظاهرة

---

(١) دكتور عز الدين اسماعيل — الشعر العربى المعاصر — ص ١٧٩ .

(٢) الرومانسية مذهب عاطفى يتغنى بالام الانسان وأحيانا بمسراته ، وهو ادب شخصى يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ويترنم بها ، وهو مذهب قليل الاحتفال بمجاراة العقل والخضوع لاحكامه . ولهذا يكثر فيه التغنى بجمال الطبيعة التى يتعزى بجمالها الناس عن الام الحياة (الادب والنقد للدكتور مندور — ص ١٢٧) .

(٣) الواقعية مذهب فى الادب والفن يناقض المذهب المثالى ويؤكد على ملازمة الطبيعة ومطابقتها ، التعبير عن الاشياء كما تبدو فى التجربة — انظر : (المصطلح فى الادب الغربى لناصر الحانى — ص ١٨٣) .

الوجودية للمنطقة العربية بكل همومها السياسية ، والاجتماعية ، والفكرية ، والحضارية .. وواقع ثقافي يتمثل المناخ الفكري العالمي ، ويعيش همومه ، وغثيانه ، ورفضه ، وابتلاءه .. ومن هنا كان ضروريا أن نفهم واقعية الشعر الحر على ضوء هذه الثنائية المسلمة .

وحين هبت رياح التمرد على (المعجم الشعري) في مطالع هذا القرن ، لم يعد مثل الشاعر الأعلى أن يبعث القاموس الشعري الذي حاصره الشعراء والنقاد العرب فيما أطلقوا عليه : (الألفاظ الشعرية) ، وانما أصبح المثل الأعلى للشاعر أن يتمرد على هذا المعجم ، وأن يحاول استخدام ألفاظ جديدة ليثري بها لغة الشعر المعاصر ، ويعبر من خلالها عن الواقع الذي يحياه .. وهذه طائفة من آراء الداعين الى الانقلاب على قداسة المعجم الشعري ، المنادين بلغة ألفاظها مقدودة من لحم الواقع الحي .

يقول محمود تيمور : (والقاء نظرة عامة على أدبنا العربي الحديث فيما سما اليه من تجديد ومسايرة للأفكار العصرية في فهم رسالة الأدب ومهمة الأديب ، ترينا أن أدبنا هذا قد مر أول مرة بعهد حاول فيه تعصير اللغة ، بالاقتصار على الألفاظ الحية المأنوسة في الاستعمال ، وحاول فيه تعصير الأسلوب باخلائه من التزاويق والمحسنات ، وحاول فيه تعصير موضوعه بجعله أدبا محليا يستجيب للبيئة من حوله ، ويعبر عنها) (١) .

ويقول خليل مطران شارحا طريقته في رفض المعجم القديم ، واجترائه على الألفاظ :

(... واستقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر ، فشرعت أنظمه لترضية نفسي حيث أتخلى ، أو لتربية قوى عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعا عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه ، موافقا زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب ، لا أخشى استخدامها أحيانا على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب) (٢) .

وعلى الرغم من أن مطران قد تمرد على عبودية اللفظ فانه هنا يتمرد بسلاح قديم هو سلاح السجع الذي نلاحظه في هذه السطور ، مما يقطع بأن عالم الشاعر الداخلي كان أثرى وأكثر اقتحاما من لغته التعبيرية الراسفة في قيود المواضعات ولو في جانب واحد من جوانبها وهو السجع .

---

(١) محمود تيمور — اتجاهات الادب العربي في السنين المائة الاخيرة — ص ٤٤ .

(٢) مقدمة ديوان الخليل .

ويرجع العقاد ظاهرة التطور اللغوى ليس الى ابداع الشاعر وانما الى حذق العالم ، ولكنه يلاحظ أن التطور اللغوى حين استوفى أمده فى جيل شوقى بطل التدرج فيه بعد ذلك ، وانحصر الاختلاف فى المزايا والخصائص بين الفخامة أو الدقة أو الموسيقية أو الاغراب أو السلاسة (١) .

ولا شك أن نظرة العقاد هنا الى اللغة نظرة سكونية ، تقف بمراحل التطور اللغوى عند مرحلة يستوفى فيها أمده ، وكأن التاريخ قد توقف عند هذا الحد .. ان واقع ابداع العقاد نفسه ينفى هذا الحكم المطلق نفيا قاطعا ، فقد طورت مدرسة الديوان التى يمثل العقاد فيها واحدا من زعمائها الثلاثة لغة القصيدة الشعرية مرحلة بعد مرحلة شوقى ، واذا كان العقاد قد حاول أن يحصر الاختلاف بعد تمام التطور فيما سماه : المزايا والخصائص بين الفخامة أو الدقة أو الموسيقية أو الأغراب أو السلاسة .. فلسنا نعرف اذن ما الفرق بين هذه الخصائص وبين التطور اللغوى ، ان التطور اللغوى هو هذه الأساسيات ، أو قل انه وضع هذه الأساسيات فى مناطها الصوابى من الظاهرة اللغوية .

ولقد كان العقاد أهدى حين نزع عن العبارة الشعرية رداءها التاريخى ، وأدان فيهما جمودها عند حدود مدلولها المنطقى البليد ، وأناط بالشاعر الحقيقى عبء تفجير الكلمة بطاقات المفاجأة والادهاش وروعة المعنى دون اعنات لفظى عقيم .. فقال فى خلاصة اليومية محددا علاقة الكاتب المتمرس والكاتب المبتدىء بعالم الألفاظ :

(والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعانى الجلية ، فقل أن ترى كبار الشعراء يتكلفون الشرح والتفصيل فيما يريدون الاعراب عنه كما يتكلفها المبتدئون منهم ، لأنهم أخبر بوسائل التأثير وأعرف بالألفاظ التى لها وقع أبلغ من غيرها على الاحساس) (٢) .

وقال فى نفس الكتاب أيضا مفرقا بين حساسية الشاعر وحيادية الخطيب ، وبين سخونة التجربة وبرودة المنطق :

(وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب ، وليس الشاعر من يأتى بروائع المجازات وبعيد التصورات . ذلك رجل ثاقب الذهن حديد

---

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى – ص ١٤٩ – ١٥٠ .

(٢) خلاصة اليومية – ص ٢١ .

الخيال ... انما الشاعر من يشعر ويشعر .. ولقد ضاع الشعر العربي بين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ وقوم صرفوه في تزويق المعاني) (١) .

كما تحدث الرصافي عن لغة الشعر حديثا غنيا بالايحاء وحس التمرد على القديم ، ورفض أن نعبر نحن عن همومنا العصرية بلغة امرىء القيس ، فقال :

(... فليس من الموافق لروح هذا العصر ان لا ننشد الشعر الا بلغة امرىء القيس ، ولابد للشعر وللغة قبل الشعر من تقمصهما روح العصر وسيرهما مع الزمان وتطورهما بأطواره ، وليست اللغة سوى واسطة نعرب بها عن أفكارنا ، ونترجم عن حياتنا ، ونعبر عن حاجاتنا ، ولا ريب أن أفكارنا وحياتنا وحاجاتنا اليوم غيرها في زمن امرىء القيس ، فكيف نتقيد بلغته وهي قاصرة عن هذه الأفكار وهذه الحياة وهذه الحاجات ؟ فيجب أن ننتفض من هذا الجمود ، وأن ننهض باللغة الى مستوى تكون فيه صالحة لأفكارنا ، منطبقة على حياتنا العصرية ، كافية لحاجاتنا اليومية ، والا فعلى اللغة السلام) (٢) .

اما مذهب الزهاوي في اللغة الجديدة فهو جواز استعمال كل كلمة شاعت في الصحف الراقية بقلم كبار الكتاب كالتعاسة والزهور والأوراد والبوءساء والمائلة والتحرير والصحافة والقيثارة والأثير والتطور (٣) .

ويرى الدكتور محمد مندور أن الألفاظ المألوفة وليس المبتذلة (هي التي تستطيع في الغالب أن تستنفد احساس الشاعر ، كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا الى التداعي ، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة ، فتحددت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا فحملت شحنة عاطفية ، وهذه صفات من أولى خصائص الأسلوب الشعري ، بل أسلوب الأدب بوجه عام) (٤) .

أما ميخائيل نعيمة فيرفض أن تستعبد اللغة الانسان (لأن الانسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الانسان ، فهي تحيا به لا هو بها ، وتتغير بتغير أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها) (٥) .

---

(١) خلاصة اليومية — ص ١٦٧ .

(٢) معروف الرصافي — دروس في تاريخ اداب اللغة العربية — ص ٤٨ .

(٣) النقد الادبي الحديث في العراق — للدكتور احمد مطلوب — ص ١٢٧ .

(٤) في الميزان الجديد — ص ٥٥ .

(٥) الغربال — ص ٧٦ — ٧٧ .

ويحاول الدكتور عبد القادر القط أن يبرر ثورة شعرائنا على المعجم بايجاد نظير في الأدب العالمي سبقت ثورته ثورة شعرائنا بنحو قرن أو يزيد ، فيشير الى الخصومة النقدية التي اشتملت في مطلع القرن التاسع عشر في انجلترا بين أنصار المعجم الشعري ودعاة التحرر ، ويورد ما قاله الشاعر الانجليزي المعروف ورد زورث في مقدمة ديوانه من حرصه البالغ على اختيار موضوعاته ومواقفه من الحياة العادية ، وتعبيره عن هذه الحياة باللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العادية ، ملونا هذه اللغة بشئ من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة في صورة غير مألوفة ، متجنبا (استخدام كثير من التعبيرات التي هي جميلة في ذاتها ولكن الشعراء أسرفوا في تكرارها اسرافا قبيحا حتى أصبحت تثير النفور وتستعصي على كل محاولة لبعثها الى الحياة من جديد) رافضا تحجر بعض الناقدين وتعصبهم ضد الكلمات المأنوسة التي يزعمون أنها كلمات نثرية مع أنه ليست هناك فروق جوهرية بين لغة النثر ولغة الشعر (١) .

وقد تحدث الدكتور ابراهيم السامرائي (٢) عن اللغة في شعر المجددين ، وذكر أنها في شعر هؤلاء اكتسبت طراقة وجدة ، وربما كان لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة ، لأنهم توسعوا في المجازات والاستعارات ، وفي أشعارهم استعمالات جديدة كما في قول نازك :

نحن هنا اللاأمس واللاغد نحن هنا اللاكيان

وفي هذا البيت استعمال جديد التزمت به الشاعرة ، وهو من باب التركيب في اللغة يقوم على الافادة من أداة النفي في الاسم المضموم اليها كما جاء في ألفاظ العلوم الحديثة مثل " اللاسلكي " و " اللاوعي " و " اللاشعور " وغير ذلك) (٣) .

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أنه (لابد لكل تجديد من الخروج على لغة الشعر المتوارثة) وأن الاستعمال الفصيح وحده (يضطر الشاعر الى أن يأخذ لخبرته من واد آخر غير واديها فلا يصدقها التعبير تماما) لذلك فالشاعر (يتنزل الى بعض الألفاظ العامية وألفاظ عامة المثقفين في هذه الأيام) وهكذا أخذ الوقار اللغوي الذي يعكس الوقار الاجتماعي — كما يقول الدكتور ناصف — في الاندحار (٤) .

---

(١) انظر : قضايا ومواقف — ص ٢٥ — ٢٦ .
(٢) باحث عراقي معاصر .
(٣) انظر : النقد الادبي الحديث في العراق — للدكتور احمد مطلوب — ص ١٢٧ — ١٢٨ .
(٤) انظر : الصورة الأدبية — ص ٢٤٥ .

وينحو الدكتور شوقى ضيف منحى التحليل التاريخى فى رصده لظاهرة التمرد على المعجم الشعرى ، ويذهب الى أن نقاد العرب أجمعوا على أن يظل للشعر معجمه الخاص لا يتجاوزه ، ووقفوا بالمرصاد لكل شاعر يحاول الخروج على ما سنه أسلافه .. ولكنه يرى أن الشعراء لم يخضعوا جميعا لهذا الحصار النقدى ، فقد انحاز أبو العتاهية عن اللغة الكلاسيكية الى لغة جديدة مشتقة من الحياة اليومية ، وملأ أبو تمام وابن الرومى شعرهما بالتعليلات والاحتجاجات والأساليب المنطقية مما جعل النقاد يرمون شعرهما بالميل الى طبيعة النثر ، وكأنهم أحسوا أن اللغة العاطفية عندهما ليست غنية ، وانما الغنى هو لغة العقل وعلاقاته المنطقية .

ويرى الدكتور شوقى أن تمرد أبى العتاهية من جهة وأبى تمام وابن الرومى من جهة أخرى قد أثار حركة نقدية واسعة عند العرب ، فوقف رجال الفكر والفلسفة فى صف هذا التجديد وخاصة عند الشاعرين الاخيرين ، ووقف رجال اللغة والنحو ورواية الشعر فى الصف المقابل ، داعين الى المحافظة على ما سموه بعمود الشعر ، والى التزام صورته القديمة فى ألفاظه الموروثة ومعانيه المحفوظة .

ويلاحظ أن نزعة المحافظة انتصرت ، وأضافت قيودا جديدة الى القيود القديمة ، فصرف ذلك الشعراء عن اقتحام أنواع شعرية جديدة الى محاولات فاشلة فى اثقال كاهل القصيدة بالغريب والحوشى والمهجور .

ويقف الناقد مع تمرد المعاصرة على هذا القاموس المتحجر ، ويعطى الشاعر كل حقه فى أن يستخدم أساليب الحياة الحاضرة أو اليومية وألفاظها فى شعره ، ويرى أن هذا المنزع يرفع من قيمة المعجم وقيمة الشعر على السواء (١) .

ويحذر الدكتور شوقى ضيف من اهتمام الشاعر الزائد بمعجمه قبولا أو رفضا ، لأن ذلك سيصرفه عن تعبئة اللغة بمضامين الحياة والنفس ، ويحيلها الى مجرد هياكل لفظية جوفاء مع أن مهارة الشاعر الحقيقية تكمن فى ملاءمته بين ألفاظه ومعانيه بحيث لا يطغى فيهما جانب على جانب (٢) .

---

(١) انظر : دراسات فى الشعر العربى المعاصر — للدكتور شوقى ضيف — ص ١٩٥ ومابعدها

(٢) انظر : فى النقد الادبى — للدكتور شوقى ضيف — ص ١١٢ — ١١٣ .

اللغة الشعرية الجديدة هي اذن اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري كما يقول أدونيس (١) .

أو هي الكلمات النادرة ، والعبارات الدقيقة ، التي غسلتها مياه التكرار فأكسبتها نعومة خاصة كما يقول الدكتور مايكل بيرد في حديثه عن لغة أدونيس الشعرية (٢) .

هذا مجمل ما قيل من اراء في ضرورة الانقلاب على ما سمي في النقد العربي القديم بلغة الشعر ، أو القاموس الشعري .. واذا كان هذا الانقلاب مشروعا من وجهتين على الأقل : وجهة تحرير اللغة الشعرية من عبودية القوالب والأنماط ، ووجهة التعبير عن المضامين الجديدة بلغة قادرة على التحليل والتركيب .. فان شرطا تاريخيا ينبغي أن يتوافر في الشاعر الذي يتصدى لمحاولة الانقلاب على اللغة القديمة ، هو احتواء هذا الشاعر أولا لهذه اللغة القديمة ، وامتلاك طيعها وابدها وشاردها ، واستيعاب نثيرها ونظيمها في الفكر والفن ، والوقوف الفكر المستأني على دقائق العلاقات والروابط التي تربط بين مفردات اللغة في العمل الشعري على تعاقب أجيال هذا العمل الشعري المتواتر الفيضان .. ان هذا الشاعر وحده هو الذي يمكن أن يكون مؤهلا لاحداث هذا الانقلاب ، وتجسيد هذا التحول ، أما أن تستحيل القضية الى هروب بالعجز عن مواجهة الظاهرة اللغوية ، والانكفاء فوق فصيلة من الألفاظ الجارية على أقلام الخاطفين في الفن والفكر ، فان العمل الشعري سيصير الى شكل هش ، لفقدانه خاصية التكثيف من جهة ، وخاصية التعامل مع الكلمات كلها من جهة أخرى ، ولا يبقى له غير أن يقول أخبارا نثرية مسطحة ، بلغة ركيكة ضامرة .

ان التحول الذي قادته الرومانسية كان ينزع في تمرده الى استبدال معجم بمعجم ، ولكنه كان يشترط في المعجم البديل – الى جوار كونه مأنوسا – أن يكون منتخبا ومنتقى ومتعاليا على الدلالة الوضعية المحدودة للألفاظ .. وكذلك كان تيار الواقعية في تمرده على المعجم الشعري ، كان ينزع هو الاخر الى استبدال معجم بمعجم ، ولكنه كان يشترط في المعجم البديل – الى جوار كونه مأنوسا أيضا – أن يكون مقدودا من لغة الواقع المادي ، أو مقدودا من لغة الواقع الثقافي .. ولكن الرومانسية والواقعية جميعا لم ينحدر أي منهما في مراغة الاسفاف والابتذال ،

---

(١) انظر : زمن الشعر – لأدونيس – ص ٢٤٤ .

(٢) انظر : مجلة الشعر – العدد الرابع – اكتوبر ١٩٧٦ .

على النقيض ، رأينا لغة هذين الاتجاهين تميل الى الجزالة وهز بعض الألفاظ من قبورها القديمة ، الا أن ذلك كله كان يتم فى ضوء من الوعى بحركة اللغة وحركة التاريخ جنبا الى جنب ، مع التفطن الهائل لوضع الكلمة القاموسية بين شقيقات تحمل عنها وتضيف اليها وتضوىء مناخها العام فى موقعها من الجملة والسياق .. وبهذا كانت تضفى هذه الكلمة لونا من الثراء والأصالة والتاريخية المحببة على عالم القصيدة .

وربما كان وقوفنا مع نماذج تمثل الرومانسية بأجنحتها المتعددة ، ومع نماذج أخرى تمثل الواقعية بمستوييها : المادى والثقافى ، أعون على استشفاف ملامح الظاهرة ، وأقدر على تحديد خصائص الفصل والانفصال المتبادلين فى كل الأعمال الناجحة التى قدمها هذان التياران .. ولكننا — قبل أن نتأمل النماذج — نضع تصور هذه الدراسة لطبيعة الانقلاب القاموسى الذى نهض به كل من هذين التيارين الكبيرين ، فى خطوط عريضة تلم بأبرز ملامح هذه الطبيعة وأبرز ملامح هذا الانقلاب .

فى تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الرومانسى على المعجم الشعرى تناول كم هذا المعجم وكيفه معا ، بمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا توظيف ألفاظ جديدة من لغة الناس — كان ينظر اليها المعجم الشعرى القديم على أنها ألفاظ غير شعرية — توظيفا شعريا ، فأثروا بذلك لغة الشعر المعاصر .. كما أنهم حاولوا اشتقاقات جديدة قد تضيق بها القواعد الصرفية والنحوية ، فوسعوا بذلك من دوائر تحرك اللفظ وقدراته على استيعاب المحسوسات والملموسات .. كما أنهم حاولوا ادخال ألفاظ جديدة مما ابتدعته الحضارة المعاصرة على اللغة ، فأتاحوا بذلك للعمل الشعرى أن يواكب التطور ، وأن يعبر عن روح المرحلة بلغة المرحلة وقاموسها المحدث .. وبمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا نقل مدلولات الألفاظ من واقعها القاموسى والمألوف الى واقع وجدانى ومبتكر .. كما حاولوا نقل هذه الدلالات من وضعيتها المنطقية الصارمة الى وضعية غائمة وموحية .. كما أنهم حاولوا خلط هذه الدلالات وقسرها على التعبير عن مقابلاتها ، كأن يعبر عن الملموس بالمسموع ، وعن اللون بالرائحة ، وعن الحلو بالتفكير .

كما أنه فى تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الواقعى على المعجم الشعرى تناول كم هذا المعجم وكيفه معا كذلك .. بمعنى أن شعراء الواقعية استفادوا من انجاز الرومانسية ثم اقتربوا من المعجم الدارج للتعبير عن أحزان الانسان وأفراحه اليومية .. كما اقتربوا أكثر من المعجم

الخاص فى تعبيرهم عن هموم العصر وقضاياه الفكرية والميتافيزيقية .. كما أنهم نقلوا الألفاظ ليس فقط عن دلالاتها المنطقية أو القاموسية أو التعبيرية ، وانما عن الدلالة فى شكلها العام ، بحيث بدت اللغة فى كثير من أشعارهم غير دالة على شئ ولا منبئة عن شئ ، وانما هى معادلات ذهنية كثيفة فقدت أى معنى على الاطلاق ، وخرجت كأنما لتواجه العبث الكونى بعبث لغوى قادر هو الاخر على الخلط والتشويه .

ولكن هذا لا يضح أن كلا من هذين التيارين كان يتبادل مواقعه مع التيار الاخر ، وأن أجرأ مغامرات التطوح الفكرى بالشعر نهضت به الرومانسية فى مجال الواقع المادى والثقافى جنبا الى جنب مع الواقعية .. كما أن أجرأ مغامرات التطوح الوجدانى بالشعر نهضت به الواقعية فى مجال الواقع العاطفى والنفسى جنبا الى جنب مع الرومانسية .

هذا هو تصور هذه الدراسة العام لطبيعة الانقلاب الذى نهض به التيار الرومانسى والتيار الواقعى ضد المعجم الشعرى التقليدى ، الذى وهما يستبين أكثر من تأمل بعض النماذج المختلفة ودلالتها على أن عصرا قاموسيا جديدا بدأ يفرض حلوله التاريخى على حركة الابداع الشعرى فى العصر الحديث .

يقول العقاد فى قصيدته : (الصدار الذى نسجته) :

هنا هنا عند قلبى ... يكاد يلمس حبى
وفيه منك دليل ... على المودة حسبى

ألم أنل منك فكره ... فى كل شكة ابره
وكل عقدة خيط ... وكل جرة بكره

هنا مكان صدارك ... هنا هنا فى جوارك
والقلب فيه أسير ... مطوق بحصارك

هذا الصدار رقيب ... على الفؤاد قريب
سليه هل مر منه ... الى طيف غريب ؟

نسجته بيديــــك ... على هدى ناظريــــك
اذا احتوانى فانــــى ... ما زلت فى اصبعيــــك (١)

ويقول عبد الرحمن شكرى فى مقطوعة بعنوان : (صلاح الحياة أم غايتها ؟) :

قل كيف نحيا ولا تقل لى : ... ما حكمة العيش والبقــــاء
فمطلب للعلاء يحــــدو ... واخر كلــــه عنــــاء
كم سأل السائلون قدمـــا ... ما الكون ، ما العيش ، ما الفناء
مسألة ما لها جــــواب ... وليس يلغى لها غنــــاء
كساخط من طروق داء ... وتارك خلفه الــــدواء (٢)

ويقول المازنى فى مقطوعة بعنوان : (قبر الشعر) .

ليت ديوانى يكون لــــه ... من بديع الزهر تيجــــان
فكأن الشعر فى جــــدث ... فوقــــه ورد وريحــــان
يا لها من خضرة عجــــب ... كل ما تطويه أشجــــان
كل بيت فى قرارتــــه ... جثــــة خرساء مرنــــان
خارجا من قلب قائلــــه ... مثل ما يزفر بركــــان (٣)

هذه ثلاثة نماذج لشعراء مدرسة الديوان : العقاد وشكرى والمازنى ، وقد اخترت أن تكون هذه النماذج ممثلة لجوانب التجربة الشعرية ما أمكن ، فالنموذج الأول تجربة عاطفية ، والنموذج الثانى تجربة فكرية ، والنموذج الثالث تجربة وصفية .. ولكنها جميعا تشترك فى خاصية واحدة هى جريانها فى معجم شعرى مأنوس ، تترقرق ألفاظه دماثة وحيوية واشعاعا ، بل ان العقاد يجنح فى قصيدته الى التقاط اللفظة الجارية على ألسنة الناس حتى ليصعب التفريق (٤) بينها وبين اللفظة العامية :

ألم أنل منك فكــــره ... فى شكة ابــــره
وكل عقدة خيــــط ... وكل جرة بكــــره

---

(١) خمسة دواوين للعقاد — ص ١١٠ — ١١١ .
(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى — ص ٦٧٠ .
(٣) ديوان المازنى — ص ٧١ .
(٤) لعلنا لسنا فى حاجة الى التأكيد على أن العقاد كان أجرأ شعراء المرحلة فى التعبير عن هموم الحياة اليومية باللغة الحية النابعة من الحس العادى ، فى ديوانه (عابر سبيل) .

ومع ذلك يظل المستوى الشعرى شكلا ومضمونا على جانب كبير من الأصالة والروعة الواضحة ،

فماذا يمكن أن يقول العاشق لحبيبته التى نسجت له صدارا أكثر أو أقل من هذه الكلمات ؟ ربما كان المصطلح الشعرى بتعاظله التاريخى يرفض هذا القاموس الجديد ، لأنه يرى أن اللغة التى لا تدوخ متلقيها بين النص والمعاجم ليست بلغة شعرية عظيمة ، ولكن هذه التيارات الجديدة المتمردة جاءت لتصفع غرور هذا القاموس ، وتبدع شعرا يتألق جمالا وجيشانا من خلال لغة منسابة دمثة ، وقادرة فى نفس الوقت على لمس مواطن الحس الحقيقى فى القارىء والمتلقى ، متكئة فى حركتها على انتخاب نوعية من الألفاظ هى أقدر من غيرها على حمل مضمون التجربة الجديدة بكل امتلائها الفكرى ، واتساع رقعة الرؤية التى تتحرك عليها .. ان العقاد فى النموذج الأول لم يترك خالجة يمكن أن تمر بذهن العاشق المنتشى بصداره المغزول بأنامل من يحب دون أن يستبطنها ويعكسها .. ولكنه لم يلجأ الى القاموس المتروك ليصدم حس القارىء بلفظة تخرجه من عالم القصيدة الحالم .. فالصدار المهدى قريب من القلب يوشك أن يلمس الحب .. وهو حصار رقيق يطوق القلب العاشق الذى يتنزى فى اساريه : العاطفى والمادى .. وهو رقيب فاتن يحيط قلب العاشق فلا يترك لطيف غريب أن يتسلل اليه .. وهو فى النهاية هدية أنامل المعشوقة فاذا احتوى العاشق بين أحضانه فانما ليضمه أبدا فى سحر هذه الأنامل الرقيقة الصناع .

والنموذج الثانى تجربة فكرية يضع فيها شكرى فلسفته بين صالح الحياة وغايتها ، داعيا الى طرح التساؤلات عن الحكمة والجدوى جانبا ، والدخول فى التحام مباشر مع ايقاع الحياة المادى : (قل كيف نحيا ولا تقل لى ما حكمة العيش والبقاء) ... وعلى الرغم من أن شكرى واحد من شعراء مدرسة الديوان الذين يلوح شعرهم أحيانا مثقلا بالمعاظلات اللغوية ، نتيجة تبحره فى الالمام بقاموس اللغة وأوابدها (١) ، الا أنه هنا — كما فى سائر شعره بعامة — يؤثر الاتكاء على اللفظة الرقيقة الموحية ، ويعبىء اللفظة ليس بالدلالات المنطقية التى تبدو معها غير شعرية ، وانما بروح التفلسف الغائم المتشائم الذى يشيع فى المتلقى جوا من الكآبة المفكرة التى يواجهون بها مغاليق الكون والحياة .

---

(١) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : أذال بمعنى أرخص وحقر ص ١٢١ . والسمندل بمعنى دابة يقال انها لا تحترق ص ٤٥٧ . والشخشان بمعنى القوى الشجاع ص ١١٩ . والدقعاء بمعنى الأرض ص ٥١٣ .

أما النموذج الثالث ، فهو تجربة وصفية مليئة بروح الحزن القانط الساخر الذى عرف بـه المازنى ، ولكنها تشترك مع النموذجين السابقين فى دماثة اللفظ وطواعيته واشراقه ، وبعده عن القاموسية الجامدة التى تتعامل مع المعجم قبل أن تتعامل مع حيوية اللفظ فى حضوره وجدليته الوجودية ، مع أن المازنى يشترك مع شكرى فى خاصية التماظل باللغة أحيانا (١) ، وان كان ذلك يبدو فى شعره بكثافات متفاوتة .

هذه النماذج على الرغم من اختلاف مضامينها بين غزل وفكر ووصف ، تشترك فى التعبير عن هذه المضامين بلغة بعيدة عن المماظلة ، والمغالاة ، والخطابية ، واستعمال الكلمات فى شبه وضعية ثابتة بحيث يمكن للقارىء المدرب أن يتوقع كثيرا من الألفاظ فى مواطن معينة من التعبير ، كما أن هذه النماذج تشترك فى تمام الصحة اللغوية ، فليس هناك تجاوز للحس القاموسى فى أصل اختيار الكلمة وان كانت هناك تجاوزات لهذا الحس فى نقل الكلمة ـ شعريا ـ عن معناها الأصلى والتعبير بها عن عالم من المعانى المتضاربة الوجوه ..

ولكن من الضرورى ان نشير هنا الى أن انجاز مدرسة الديوان فى التمرد على اللفظ كان انجازا محدودا ، ربما لا يتجاوز الا قليلا تخوم (التجديد) الذى قاده شوقى وحافظ ومطران . أما فيما عدا اللفظ فان انجازها كان كبيرا بحق .

وتقتحم مدرسة الشعر المهجرى على الكلمة معاقلها الحصينة ، وتشارك الديوان فى دماثة اللفظ وترقرقه ، ولكنها تخرج به عن طبيعة الاشتقاق اللغوى المأثور ، وتدافع عن جسارتها فى هذا الصدد دفاعا نقديا عارما يتناسى أن للغة قوانينها الشاملة ، ومن أشهر الكلمات التى أثارت نقدا نقديا كثيفا كلمة " تحمم " فى قول جبران :

أعطنى الناى وغـن ... وانس ما قلت وقلتـا
انما النطق هبـاء ... فأفدنى ما فعلتـا

هل تخذت الغاب مثلى ... منزلا دون القصـور
فتتبعت السواقـى ... وتسلقت الصخـور ؟

---

(١) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : رفل بمعنى طويل ص ٣٧ . والضراس بمعنى الفظاظة والخشونة ص ٦٦ . والغيهم بمعنى الظلمة ص ٢٧٥ . والقرحاء بمعنى ذات النوار الابيض ص ٢٧٦ .

هل تحممت بمطر ... وتنشفت بنور

وشربت الفجر خمرا ... في كئوس من أثير ؟ (١)

ولندع لميخائيل نعيمة أن يحدثنا عن قصة هذه الكلمة ، يقول : (أذكر أنني قرأت انتقادا من كاتب مصري لقصيدة جبران خليل جبران " المواكب " وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت :

هل تحممت بمطر ... وتنشفت بنور

فأثبته ووضع بعد كلمة " تحممت " كلمة " كذا " وبعدها علامة استفهام . وان شئت فقل علامة استغراب . كأن الناقد يقول للقارئ (انظر . هو يقول " تحممت " وليس في اللغة كلمة " تحمم " بل " استحم " " فيا للجريمة " .) (٢)

ثم يشتمل نعيمة حماسة في دفاعه عن حق الشاعر في اشتقاق ما يرى فيقول :

(سألتكم ، يا سادتي ، باسم العدل والفهم والقاموس ، لماذا جاز لبدوي لا أعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة " استحم " ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها " تحمم " ؟ وأنتم تفهمون قصده ، بل تفهمون " تحمم " قبل أن تفهموا " استحم " ؟ وما هي الشريعة السرمدية التي تربط ألسنتكم بلسان أعرابي عاش قبلكم بألوف السنين ، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم ؟ تقولون " ولو أجزنا لكل كاتب وشاعر أن يتصرف باشتقاقات اللغة كما شاء لما بقيت لنا لغة " . فأجيبكم ، أنه لو صح ذلك لما كان لكم من لغة الان ، لأن الذين كتبوا أو نظموا أو الذين يكتبون وينظمون بلغتكم ويهفون ضد قاعدة صرفية أو نحوية من قواعدها ، هم أضعاف أضعاف الذين كتبوا أو نظموا ولم يهفوا . بل ليس من كتب أو نظم بالعربية الا ارتكب بدل الهفوة هفوات ، هل نسيتم انتقادات المرحوم ابراهيم اليازجي اللغوية . ألم يعب أشياء كثيرة على أكبر أساطين اللغة ؟ أو لم يكن له من عاب عليه أشياء كثيرة ؟ ولغتنا ، مع ذلك لا تزال حية ولم تعبث بدولتها الفوضى) . (٣)

ويمضي ميخائيل نعيمة ليوسع من دائرة رفضه للمواضعات اللغوية القديمة ، فيتهم بالركاكة والتخلف أولئك الذين يجمدون عند " صحيح اللغة وبتينها " ، ويعيب عليهم جفولهم الخرافي

---

(١) المواكب ــ لجبران .

(٢) ميخائيل نعيمة ــ الغربال ــ ص ٨٠ .

(٣) المرجع السابق ــ ص ٨٠ ــ ٨١ .

من تاء طويلة بدل القصيرة ، وألف ممدودة بدل المقصورة ، وهمزة كرسيها الياء بدلا من الألف ، وفعل متعد بـ " الى " بدلا من " على " (١) .

ومع أن نعيمة من الادباء المهجريين الذين أحسوا قيمة الكلمة العربية وظلالها وايحاءاتها ، (فلكل كلمة معنى أو روح ، ولكل كلمة رنة ، ولكل كلمة صبغة أو لون) (٢) الا أنه كان يرى ضرورة اعطاء الشاعر حقه في التمرد على قاموسه الموروث لأن هذا القاموس ليس تنزيلا مقدسا ، ولسنا نحن مطالبين بأن نتعامل مع لغة (المسلوج بدل العصا ، والاسفنط بدل المدامة ، والخنشليل بدل السيف ، والفدوكس بدل الأسد) (٣) .

وقد ناقش العقاد هذه القضية في المقدمة التي كتبها لكتاب نعيمة (الغربال) مناقشة هادئة وقورة ، فقال : (... المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي اليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيدا ، ويعن له أن التطور يقضي باطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الاراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء . ولكنها في نظري تحتاج الى تنقيح وتعديل ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأيي أن الكتابة الأدبية فن ، والفن لا يكتفى فيه بالافادة ولا يغني فيه مجرد الافهام ، وعندي أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب . وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور انما يكون في اللغات التي ليست لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها ؟) (٤) .

كما ناقش الدكتور محمد مندور هذه القضية كذلك بكثير من التعقل والموضوعية ، وذهب في ذلك الى أن القيود اللغوية جزء من بنية التعبير الأدبي وليست فضولا ، فقال : (... وناقدنا المثقف ميخائيل نعيمة واخوانه من أدباء المهجر الأفذاذ ، لا يمكن أن يغيب عنهم أن قواعد اللغة ليست قيودا متطفلة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية ، واذا كانت ألفاظ اللغة هي رموز

---

(١) انظر : الغربال — ص ٨٢ .
(٢) انظر : الغربال — ص ٥٩ .
(٣) انظر : الغربال — ص ٧٨ .
(٤) انظر : مقدمة الغربال .

التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم ، فان أدوات الاعراب هى وسائل التعبير عن العلاقات التى تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية واخبار وانشاء وتحديد زمنى ونوعى للأحداث ، واللغة التى تتهاون فى قواعدها انما تتهاون فى أهم جانب من جوانب وظيفتها ، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات) (١) .

الا أن الاجتراء على الاشتقاق ظل تيارا متدفع الأمواج ، وظل شعراء المهجر وشعراء أبولو وشعراء الرمزية فى لبنان يتابعون ضرباتهم فى هذا الصدد ، حتى رأينا جبران يصرخ صراخه الحاد : (لكم لغتكم .. ولى لغتى) !!

والواقع أن هذه القضية الخلافية ظلت موضع أخذ ورد من كثير من الأدباء والمفكرين فى العصر الحديث ، ولعل محمود تيمور كان واحدا من أبرز من عنوا بتقييم هذه الظاهرة ، والفصل فى مقولاتها بكثير من الجرأة والاعتدال ، فهو يحدد الظاهرة على هذا النحو :

(ما من يقف بالقياس عند الحدود التى رسمها أئمة اللغة وفقهاؤها فى العصور الأولى ، كما يقف بالسماع عند ذلك العهد الغابر الذى أخذ فيه العرب الخلص يختلطون بغيرهم من الأمم ، فسرى اللحن على الألسن ، وتدسست العجمة الى الفصحى ، واذن فلا قياس الا ما قاسه من قبل أولئك الأئمة والفقهاء ، ولا سماع الا ما أثر عن العرب قبل أن تفقد سلائقهم مالها من خلوص وصفاء) (٢) .

ثم يمضى فصل التطور فى اللغة على ضوء من التحامه بقضية التطور الاجتماعى فيقول :

(اللغة ظاهرة من ظواهر الحياة ، وقانون من قوانين المجتمع ، وظواهر الحياة تتبدل وتتشكل طوعا لتصاريف الزمن ، وقوانين المجتمع تتجدد وتتطور وفقا لما تقضى به ضرورات الاجتماع ... وليست أقيسة اللغة الا استنباطا مما يجرى فيها من ألفاظ وصيغ ، فاللغة هى الأصل ، والقياس منها يتفرع ، فهو ظلها الناشئ عنها ، يمتد اذا امتدت ، ويميل معها حيث تميل ... والصواب فى اللغة مناطه الشيوع ، فمتى ساغت الكلمة فى الأفواه فقد ظفرت بحجتها فى الاعتداد بها ، وأصبح لها فى الحياة حق معلوم) (٣) .

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون — د . محمد مندور — ص ٤١ — ٤٢ .
(٢) مشكلات اللغة العربية — ص ٢٤ .
(٣) المرجع السابق — ص ٢٥ .

ثم يفصل فى القضية لصالح التطور بقوله :

(لنتدبر المثل القائل : " خطأ مشهور ، خير من صواب مهجور " .. ما أصدق انطباقه على اللغة ، لولا أنه يسمى المشهور خطأ ويسمى المهجور صوابا ، فهذه التسمية لا تصح الا من باب التجوز والتسمح ، فليت شعرى : أى خطأ فى لفظ شهر ؟ وليت شعرى : أى صواب فى لفظ هجر ؟) (١) .

وأخيرا يدعو الى فتح باب الاجتهاد باطلاق حرية السماع والقياس فيقول :

(سواء على القارىء أو السامع اذا فهم المعنى المقصود من لفظ مقروء أو مسموع أن يكون اللفظ فى حساب اللغوى المتفقه خطأ أو غير خطأ ، فحسبه من اللفظ أنه اضطلع بمهمته التى تخلق من أجلها الألفاظ ، مهمة ابلاغ المعانى الى الأذهان ، وتأدية الأفكار بين الناس ..... فلنؤمن بأن السماع حجة للغة قائمة ، حتى لا نقف باللغة موقف الجمود الذى يجافى طبع الحياة ، ولهكن باب القياس مفتوحا على مصراعيه ، حتى لا يمنع مانع من استنباط أقيسة جديدة فوق ما ورثنا من أقيسة صاغها الأقدمون) (٢) .

وكما شغلت مدرسة المهجر الحياة الأدبية بتمردها على اللغة التقليدية ، وخروجها ليس فقط من دوائر الاغراب والمعاظلة وانما من دوائر الصحة القاموسية والنحوية والصرفية فقد شغلت جماعة أبولو الحياة الأدبية بتمردات أخرى على اللفظة الشعرية ، شاركت فيها كلا من مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ، وزادت على ذلك تخصيص قاموس جديد مستلهم من واقع الطبيعة وواقع الروح ، مازجة فى ذلك بين الحسى والمعنوى ، وبين المسموع والمشموم ، وبين الحياتى والميتافيزيقى .

يقول على محمود طه ، فى شبه صوفية طبيعيه مستغرقة :

وانتحينا من جانب البحر مجرى — مطمئن الأمواه شاجى الخرير

نزلت فيه تستحم النجوم — الزهر فى جلوة السماء النضير

راقصات به على هزج الموج عرايا مهدلات الشعور

---

(١) مشكلات اللغة العربية — ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق — ص ٢٧ — ٢٩ .

وعلى صدره الخفوق طوينا الليل فى زورق وخى المسير
ورياح الخليج دافئة تثنى حواشى شراعه المنشور
خافقا فوقنا يدف شعاع البدر فى ظله دفيف الطيور (١)

ويقول الهمشرى ، فى توحد ظاهر بين ما هو طبيعى وما هو روحى :

كنت فجرا وكنت فيه ضبابا شاع فى أفقه الوضئ فتاها
وهبطت الحياة شعلة تقديس وجئت الحياة أنت الها

أنت لحن مقدس علوى قد تهادى من عالم نورانى
سمعت وقعه السماوى روحى فأفاقت فى معبد الأحزان

أنت ظل مقدس أنت كهف طائفى فى ربوة الأحلام
غمر الروح فى سكينتها السحر غتاهت عن عالم الالام (٢)

ويقول الهمشرى أيضا فى قصيدته (أحلام النارنجة الذابلة) هادما حوائط المسافة بين الألوان والأصوات والأشياء :

خنقت جفونى ذكريات حلوة من عطرك القمرى والنغم الوضى
فانساب منك على كليل مشاعرى ينبوع لحن فى الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى لتعب من خمر الأريج الأبيض (٣)

من هذه النماذج يستبين حجم الانقلاب القاموسى الذى قادته أبولو على اللفظة الشعرية ، من حيث ايثار دماثة اللفظة بدلا من وعورتها ، ومن حيث خلق قاموس نوعى جديد بدلا من الشموخ والاحتذاء فى التعبير ، ومن حيث وضع الألفاظ ضمن اطار تراسل الحواس فيعبر الملموس عن المجرد ، والمجرد عن الملموس ، والمرئى عن المسموع ، والمسموع عن المرئى ، فاذا أضفنا الى ذلك ما أدخلته هذه المدرسة على الشعر من ألفاظ الميثولوجيا اليونانية أو التاريخ القديم كايزيس وأزوريس وارفيوس والون وزيوس ويوربا ، عرفنا الى أى مدى كان ابحارها مع الانقلاب على نمطية المعجم القديم .

---

(١) الملاح التائه — ص ٢٥ .
(٢) ديوان الهمشرى — ص ١١٣ — ١١٤ — ١١٥ .
(٣) المرجع السابق — ص ١٥٢ — ١٥٣ .

ان المجرى المطمئن ، والخرير الشاجي ، والنجوم المستحمة ، والمساء المنير ،والموج الهائج ، والكواكب العرايا المهدلات الشعور ، والشعاع الخافق ، والانسانة الاله ،والمعبد الحزين ،والظل المقدس ، والكهف الطائفى ،والقمر الممطر ، والنغم الوضيء ، والألحان الينابيع ، والخيال المفضض ، وخمر الأريج الأبيض .. كلها ألفاظ تحمل دلالة التمرد على المعجم القديم الذى كان يحصر المجرى بين الواسع والضيق ، والخرير بين العالى والخافت ، والنجوم بين السطوع والمحو ، والمساء بين الظلمة والغبشة ، والموج بين الهدير والانسياب ، والكواكب بين الطلوع والأفول ، والشعاع بين التوهج والانطفاء ، والانسان بين الحياة والموت ، والمعبد بين الهدوء والضجة ، والظل بين الكثافة والشفافية ، والكهف بين الظلام والنور ، والقمر بين الجمال والقبح ، والنغم بين الحلاوة والرداءة ، والألحان بين الانسياب والنشاز ، والخيال بين السعة والضيق ، والخمر بين الحداثة والقدم .. ان هذا التمرد يعنى أن المصطلح القاموسي القديم وصل الى مرحلة العجز عن استبطان عالم الشاعر المعاصر ، والتعبير عن همومه الداخلية التى تختلط تخومها وتتشابك ، فقد يحس الشاعر بأن ألمه الملم ليس (عميقا) ولا (سطحيا) ، ولكنه ألم (متكلم) ، أو (ضارب بالسيف) ، أو (مهاجر فى كل الفصول) .. فهل يستطيع المعجم الشعرى القديم أن يعبر عن طبيعة هذا الألم المتكلم ، الضارب بالسيف ، المهاجر فى كل الفصول ، من خلال محدودية معناه القاموسى ، وضمور دورانه فى مجالات رتيبة حتى مع التوسع البلاغى الذى أتاحته الاستعارات والكنايات والمجازات ، ثم جمده الاستعمال المقلد ؟

أما من حيث خروج اللفظ على الصحة اللغوية والنحوية ،فيكفى أن نتأمل الحوار العنيف الذى نشب بين الدكتور طه حسين والشاعر ابراهيم ناجى بعد صدور ديوانه (وراء الغمام) ، فقد أخذ الدكتور طه حسين على الشاعر أنه لا يجيد لغته ، ويستشهد على ذلك بقوله :

عجبا لقلب كان مطمعه ... طربا فجاء الأمر بالعكس

وأشد مافى الكون أجمعه ... بين القلوب أواصر البؤس

ويعقب بقوله : (انظر الى قوله " وأشد مافى الكون أجمعه " فكيف تقرأ أجمعه .. أتضم العين أم تكسرها ، فأنت ان ضممت أرضيت القافية وأغضبت النحو ، وأنت ان كسرت أغضبت سيبويه وأرضيت الخليل) ... ثم يؤكد على أن الديوان يحتوى على كثير من مثل هذا الخطأ ، وأن [redacted] مطالبون باجادة اللغة والنحو ، فليس التجديد تعذيبا للغة والنحو ، بل ان

الجمال نفسه يفسد اذا لم يؤد فى لفظ مستقيم جميل (١).

ويشرع الدكتور ناجى قلمه ليرد ، ويظهر واضحا أنه يأخذ قضية اللغة من زاوية متمردة ، لأنه يعتب على الدكتور طه حسين أنه لا يزال يحاسب الشاعر كلمة كلمة ، ويقيس الفن بالمسطرة ، وربما انتزع اللفظة من جارتها وهى تسندها وتشد أزرها ولا تكمل الا بها ... (٢) ويعتب عليه كذلك اهتمامه النقدى (باللغة التى يلطمهم بها) ... (٣) واذن فالشاعر يرى أن اللغة هى اخر ما ينبغى أن يلتفت اليه النقد ، وعلى الناقد أن يعطى الفنان حرية العمل فى اللغة ولا يحاسبه عليها كلمة كلمة ولفظة لفظة .

الا أن ذلك كله لا يقلل من قيمة النقلة الهائلة التى أعطتها جماعة أبولو للمفردة الشعرية ، وأسهمت بذلك فى تخليق تيار عام يسمى بالتيار الرومانسى ، بأجنحته المتعددة .

لقد أعطت الرومانسية العربية للشعر المعاصر فضاء هائلا يستطيع أن يجرب فيه أجنحته ، وأن يعبر عن أدق مشاعر الذات الضائعة بين طموحاتها المتعددة وقدراتها المحدودة ، وأن ينقل احساسه بكثير من الأشياء التى تستعصى ماهياتها على التحديد والتجسيد كالموسيقى واللوحة وعطر الزهور ، وأن يثير فى المتلقى نشوة جمالية دافقة من خلال عديد من المفردات الجميلة الموحية التى تخلق عالما من السحر تسبح الروح فى مياهه بلا ملال .

وهكذا يمكن أن يقال : ان تمرد التيار الرومانسى بأجنحته المتعددة على المعجم الشعرى كان تمردا شاملا ، بمعنى أنه بدأ وادعا وانتهى عميقا .. وبمعنى أنه تناول تهذيب اللفظ ، وتوسيع اشتقاقاته ، ونقله من دلالتــه القاموسية الى دلالات متعددة .. فكان من هــذه الزاويــة تمردا متراحــب الأبــواب ، وضــع الرومانسيــة علــى قمــة التحــول بالمعجــم الشعــرى من شاطئ الجمود الى شواطئ المغامرة والابتداع .

---

(١) انظر : حديث الاربعاء ــ الجزء الثالث ــ ص ١٥٠ وما بعدها .

(٢) انظر : ناجى حياته وشعره ــ لصالح جودت ــ ص ٨٨ .

(٣) المرجع السابق ــ ص ٨٨ .

وتأتى الرمزية العربية فى أعقاب الرومانسية أو قل بعد انفراط عقدها الجماعى الذى كانت آخر مظاهره مجلة أبولو التى اختفت فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ (١) (٢) .

واذا كانت بذور الاتجاه الرمزى قد بدأت تتحرك فى التربة العربية بعد سنة ١٩١٩ ، الا أن بوادره لم تظهر قبل سنة ١٩٢٨ ، على أن هذا الاتجاه ما برح يختمر شيئا بعد شئ ، حتى اشتد واستوى عوده بعد نحو من ثمانى سنوات أى عام ١٩٣٦ (٣) .

والرمزية لا تبحث فى القصيدة عن المعنى ، ولا عن الفكرة ، ولا عن الصورة ، ولا عن العاطفة ، ولكنها تبحث عن الغنائية عن طريق اختيار الألفاظ تبعا لقيمتها الصوتية والأحرف الغنائية التى تتضمنها ، حتى ولو تجردت هذه الألفاظ عن كل معنى فانها تؤدى ما لا تؤدى الألفاظ القاموسية ذات المعنى الموضوعى الضيق .. (٤) لأن اللفظ يفقد بالاستعمال "كيانه المغوى" ويفقد كل قيمته "اصطلاحية" فتضعف الحساسية الصوتية على أثر ذلك وتقوى الذاكرة (٥) .

من هنا كان تمرد الرمزيين على المعجم الشعرى تمردا حقيقيا ، (مما دفعهم الى اختيار ألفاظ كونوا بها لغة فى اللغة) (٦) .

يقول سعيد عقل فى قصيدته (من تلالنا القمر) :

من تلالنا القمر يا هلا بها ذكر
جايلته أخت ليلى والدمى الأخر
طال ما فاجأنه حافيا على الزهر
مزق القميص ما انهم والحلى غمر
مغزل لجدة كان فاكتسى القمر
وانفرطن حوله باقة من الشرر
ضحكة سمت وأغنيه على الأثر

---

(١) الرمزية مدرسة (ترمى الى الايحاء بدلا من الافصاح ، والتلميح بدلا من العرض ، وسبيلها الى ذلك الموسيقى التى تنبعث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقى التراكيب ، مع فطنة دقيقة الى وقع العناصر الموسيقية المختلفة وارتباطها بالمعانى المتباينة) : (انظر : فى الادب والنقد ، للدكتور محمد مندور ــ ص ١٣٧ ــ ١٣٨) .

(٢) ظهرت مجلة أبولو فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ وظهر منها أربعة وعشرون عددا فى ثلاث مجلدات .

(٣) انظر : الرمزية والادب العربى الحديث ــ لأنطون غطاس كرم ــ ص ١١٥ .

(٤) المرجع السابق ــ ص ١٤٩ . (٥) المرجع السابق ــ ص ١٥٢ .

(٦) المرجع السابق ــ ص ١٦٧ .

والمساء حل مواله القرير قمر
ذاهل تزلجت رجله على الدرر
والربى تكسرت مل حرجه صور (١)

ان الألفاظ هنا لا تعني معانيها الموضوعية الضيقة ، ولا تقع في مواقعها القاموسية ، ولكنها تعني أشياء أخرى ، وقد لا تعني شيئا محددا غير أن تثير فينا "حالة" ما .. فالتلال والقمر والدمى والزهر والقميص والحلى والمغزل والباقة والشرر والضحكة والأغنية والمساء والموال والتزلج والدرر والربى والحرج .. لا يمكن أن تكون دالة هنا على معانيها الوضعية المألوفة ، والا لأصبح المعنى العام للقصيدة منافيا تماما لما أراد الشاعر أن يعبر هنا عنه أو يوحي لنا به .. فالشاعر يريد شيئا مختلفا تماما عن تصوير التلال والقمر وهذه المفردات التي يتكون منها الاطار النهائي لشكل القصيدة .. (فنرى كيف يشير الى أن القمر هو الشاعر ، وأنه من ربا غير ربا الأولمب ، ربا الشعر ، يوم تفيض النفس بالاحساس الكوني والتوق الى المجهول ، ثم فكرة الشاعر وكان "مغزلا" تغذيه الأساطير وحكايات الزمان ، فاذا به يتسلل الى أعماقه ، يمزق ما تسترت به فتنجلي متقدة عارية ، فاذا هو يمشي على أزاهر نفسه وينتزع منها الحلى ، ثم يلتفت الى الكون فاذا المرأة تحمل النار والحياة والحركة ، وتستحيل الضحكة في ثغرها نشيد الحب والجمال ، واذا به تهدأ ذاته وتنقبض عند نزول المساء ، ثم تنطلق الى الملأ الأرحب ، الى أزرار النجوم ، ويلتفت الى أسفل فيرى العالم المحسوس صورا تترجرج وتبتعد أمام عينيه كالأخيلة ، فتحدث في نفسه جمالا عجيبا وأصداء حية) (٢)

هل يمت هذا التفسير – الغامض هو الاخر – الى وضعية كم الألفاظ في القصيدة بسبب ؟ ان المعنى القاموسي هنا أخلى مكانه تماما للمعنى الذي أراده الشاعر وهو اشاعة هذا الجو الأسطوري الذي تتخلق فيه العبقرية الشاعرة وتنفذ في صميمه وتلتحم بذبذباته الخفية في محاولة لرصدها والايحاء بها .

ليس ذلك فحسب ، ولكن الرمزية العربية لجأت الى خلخلة الشكل اللفظي وادخال كثير من الأدوات التي لا يجوز – من وجهة القاعدة الا شاذا – ادخالها عليه ، تمردا على المواضعة

---

(١) الرمزية والادب العربي الحديث – ص ١٦٩ .
(٢) المرجع السابق – ص ١٧٠ .

اللغوية الصارمة كما فى هذا النموذج الذى ينزع فيه سعيد عقل الى ادخال (أل) على كل الأفعال التى يسوقها فى قصيدته أو يكاد :

الدرج الحالى بزيزفـــون
والفوقه تعرش ياسمينـــه
تكوكب السفينـــه
للحلوة التخطر كالظنون
الدرج الرنا الى عهدا
والكاد لى يشهق من دلال
يقول : جن جن أو أشـــدا
عليك بالأزهر والظلال
الدرج الوشوش : " طر اليها
حسناؤك البيضاء فى انتظار "
والقال : "عمرى قفزتا رجليها "
بالبال ذاك الدرج الثرثار . (١)

فالشاعر هنا يدخل (أل) على الظرف المكانى (فوق) وعلى الأفعال (تخطر) و (رنا) و (كاد) و (وشوش) و (قال) ... وحشد مثل هذه التجاوزات فى قصيدة لا تتعـــدى سطورها اثنى عشر سطرا يؤكد أن الشاعر هادف بفعله هذا الى التمرد على الشكل اللفظـــى ، واضفاء صفة الاسمية على الفعل ، الماضى والمضارع ، واخلاء ساحة اللغة من الأفعال ما أمكـــن .. وفى يقيننا أن هذا المنزع اذا جاز ــ على ندرة ــ لاعطاء الفعل لونا من صلابة الاسم وحضـــوره وتعريفه ، فانه لا يجوز بمثل هذه الكثرة المرهقة التى تجرح احساسنا اللغوى من جهة ، وتحـــرم قاموسنا اللغوى من أروع كنوزه وهو الفعل بكل امتداداته الزمنية والجدلية والتعبيرية من جهـــة أخـــرى .

* * *

---

(١) أجمل منك لا ــ ص ٩٤ ــ ٩٥ .

ويأتى الاتجاه الواقعى فى أعقاب فقد اتصال الشعر العربى بمعاناة انسانه الكادح ، وصراعه المأساوى مع واقع التخلف والاستعمار ، ووقوعه فى قبضة أعنف أزماته الروحية والفكرية .. فقد اكتفى الشعر فى المرحلة الرومانسية والمرحلة الرمزية ببكائه الهارب على أطلال ذاته المحطمة ، وبغنائه الشاحب لأطياف عالم كل ما فيه أشباح هائمة وظلال نحيلة ، فى الوقت الذى كان العالم العربى فيه يخوض معارك مواجهات عسكرية وحضارية ، ويمنى فى كثير من هذه المواجهات بانهيارات متعددة ، جللها انهياره الفادح على أرض فلسطين السليبة .

كان على الشعر أن ينقب فى أعماق هذا الليل المأساوى عن ذاته الضائعة ، فرفض كل ألوان الترف الجمالى ، وغادر هذه الحقنة المتأنقة الدمثة من كلمات الرومانسية وكلمات الرمزية ، وانحنى على الواقع الجماهيرى يناجيه بلغة أليفة مشحونة بالغضب حتى يتمكن من ايقاظه وتثويره على واقعه ، فتكون له من ذلك قاموس شعرى داج ان أرضى روح المرحلة فقد أغضب تاريخ الفن فى كثير من نماذجه وأشكاله .

وكأن هذا الشعر قد أحس مغامرته بقضية الخلود فى التاريخ ، فانقلب يمعن من مصطلحه وقاموسه وروينه حتى استحال الى لون نقيض أو يكاد ، فلغته قد جنحت الى التكثيف ، والغموض ، واستعمال المفردة فى طاقات تعبيرية لا تمت الى وضعيتها القاموسية ، وألفاظه قد مالت الى نفى بعضها بعضا ليس فى السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وانما فى الجملة الواحدة التى قد لا تتجاوز ثلاث كلمات .

من هنا كانت مرحلة الخمسينيات فى عمر الشعر الواقعى مرحلة خطابية فاقعة ، نزلت بلغة القصيدة الى مستوى هابط ، وكان الخطل فى فهم معنى الواقعية من وراء هذا الهبوط .. فليست الواقعية فى الفن هى نقل حرفية الواقع الوجودى كما فعل بعض الشعراء ، ولكنها الانطلاق من هذا الواقع .. أى أن الشاعر مطالب بتكوين موقف فلسفى عن قضايا الواقع السياسى والاجتماعى والحضارى الذى يحياه ، ثم بالتعبير عن هذا الموقف تعبيرا فنيا يتناول كل مفردات الواقع ليس بمنطق الواقع وانما بمنطق الفن ، لأن الفنان الذى ينقل الواقع نقلا حرفيا يمسخ هذا الواقع المنقول ويمسخ كذلك الفن الناقل ، لأن الواقع الموضوعى حينذاك يكون أبلغ فى التعبير عن نفسه ، وأروع فى الدلالة على مفرداته وظواهره ومجاليه ، ولأن الفن يستحيل حينئذاك الى محاكاة ساذجة مسطحة تحذف دوره الفاعل فى حركة الكون وحركة التاريخ .

وكانت المرحلة التالية مرحلة تأمل وعطاء شعرى أصيل ، اختفت فيها ظواهر الهبوط الشكلى ، والمحاكاة السطحية ، واللهث وراء تسجيل الواقع الخارجى .. وأخذ الشعر يمزج فى اقتدار وحقيقى بين ظواهر الواقع الموضوعى وظواهر الذات بكل ما ينطوى عليه عالم الذات من مشاعر وأفكار ومواقف وطموحات ، فكان لنا من ذلك شعر بحجم ثقافة العصر ، وحجم رؤية الشاعر للواقع الثقافى فى اطاره العالمى ، وليس فقط فى اطاره الشاحب المحدود .

فى الخمسينيات كان الشاعر يقول :

يا صاحبى انى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء ردد ها الصديق (١)

وعلى الرغم من أن الأبيات تجسد واقع الضياع الذى يحياه الشاعر ، وتصور اليباب القارس الذى يلف عالمه النفسى والمادى .. الا أن نثريتها المفرطة تجعل منها فى النهاية شيئا أشبه بمجموعة من الأخبار العادية المنثورة لا تمزق فى المتلقى سكونية ما ، ولا تثير فيه غير هوامش من احساس العادة والتكرار الأليف .

وكان الشاعر يقول :

– يا عم ..
من أين الطريق ؟

---

(١) انظر : الناس فى بلادى – لصلاح عبد الصبور – ص ٨٨ – ٨٩ .

أين طريق " السيدة " ؟

ــ أيمن قليلا ، ثم أيسر يا بنى

قال ولم ينظر الــــى (١)

وكان الشاعر يقول فى رسالة موجهة من مواطن بورسعيدى الى جندى بالاسطول السادس :

السيد :

من قلبى أهديك سلامى .. أما بعد :

اسمى محمود

وأنا أدعى بين الاخوان " أبو حنفى " الخ (٢)

أظن أنه مهما تعللنا بمنطق " الواقع " ومهما حاولنا أن نزعم لشعرنا من تأثرات مفرطة فى التواضع أو مفرطة فى الغرور ، فلن نستطيع تجاوز هذا التهدم اللغوى دون ادانة قاقمة .

لقد أعلن بعض هؤلاء الشعراء أنهم توقفوا فى مطالع حياتهم الشعرية عند الشاعرت . س. اليوت . ولكن أفكار اليوت لم تستوقفهم أول الأمر بقدر ما استوقفتهم جسارته اللغوية ، فقد كان ناشئة الشعراء هنا يحرصون على أن تكون لغتهم منتقاة منضدة تخلو من أى كلمة فيها شبهـــــة العامية أو الاستعمال الدارج ... فغير اليوت من طبيعة نظرتهم الى اللغة الشعرية باسقاطه ألفاظا مثل (العاهيست ، وعلب الصفيح ، والغسيل المنشور ، والأطقم الداخلية ، والجـوارب ، والشاشب ، والمشدات) .. ويؤكدون أن هذه الكلمات هى الكلمات الوحيدة التى تستطيـع نقل الصورة التى هدف اليها الشاعر ، وأنهم عرفوا من اليوت أن الشعر لا قاموس له ، وأن الشعر الحديث فى العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعرى منذ أمد ليس بقريب (٣) .

واقتحم بعضهم ميادين الابتداع فى اللغة فملأ شعره بكلمات : (الجاز ، والتابـــو ، والفساتين ، والمانيكير ، والتليفون ، والمايوه ، وأحمر الشفاه ، والسامبا ، والبنطــال ، والسهخونية ، والدانتيل) (٤) الى اخر هذا المعجم الهاجم الجرئ .

---

(١) انظر : مدينة بلا قلب ــ لاحمد عبد المعطى حجازى ــ ص ١٠٥ .

(٢) انظر : أغنيات مصرية ــ لمجاهد عبد المنعم مجاهد ــ ص ١١١ .

(٣) انظر : حياتى فى الشعر ــ لصلاح عبد الصبور ــ ص ٩١ ــ ٩٢ .

(٤) انظر : دواوين نزار قبانى .

ولكن القضية لم تكن أبدا هى أن يقدم الشاعر أو لا يقدم على تضمين قصائده كما من الألفاظ العامية أو الهجينة .. وانما كانت وما تزال هى ماذا يريد الشاعر من وراء تضمين هذه الالفاظ فى قصائده ؟ وكيف يستطيع أن يضمن ولا يترخص ؟

ان قصائد اليوت قد استفادت بالفعل من التراث القديم والحديث ، واستفادت كذلك من اللغة الفصيحة والدارجة ، ولكن الشاعر كان قادرا باستمرار على انطاق هذه اللغة الشاملة ، وعلى تفجير اللفظة العامية بألوان من الايحاءات التى تضفى على القصيدة نوعا من التوهج الحضورى المظيم .

أما أن يعمد الشعر العربى الى حشد كثير من الألفاظ العامية دون سند فنى يبرر هذا الفصل العشوائى ، فان هذا هو الذى يمكن أن يشكل خطرا ليس على الشكل اللغوى للقصيدة فحسب ، ولكن على المستوى الفنى والرؤية الفلسفية التى تنطوى عليها القصيدة كذلك .

ان قول الشاعر مثلا : (قل ساعة أو ساعتين .. قل عشرة أو عشرتين) .. وقول الاخر (يا عم .. من أين الطريق ؟) .. وقول الثالث : (اسمى محمود .. وأنا أدعى بحسين الاخوان أبو حنفى) .. ترخص لا يمكن أن يضيف الى القيمة التعبيرية ولا الى القيمة الفلسفية فى القصيدة أية اضافة ما ، وانما هو على النقيض يطفئ احساس المتلقى بأنه أمام عمل شعرى ، ويصرفه عن معانقة عالم القصيدة تحت وطأة هذا التسيب الشكلى الرهيب .

لقد كان باستطاعة هؤلاء الشعراء أن يأخذوا من الواقع ما أرادوا ، وأن يثروا لغتهم بالمصطلح العامى المتوهج القادر على الحركة الحية كما يشاءون .. ولكن فى اطار التقنية الفنية التى تحيل مفردات الواقع الى جزء من التجربة المعبر عنها ، بكل صدقها وحرارتها وشكلها الشعرى ... أما أن تكون مجرد رقع فى ثوب القصيدة فليس فى قدرة الفن أن يسيغها على نحو من الأنحاء .

من هنا كان هذا الاتجاه فى الخمسينيات غير مبرر وغير فنى ، وكان شعراؤه مخطئين خطأ فنيا بالغا لأنهم حاولوا تقليد ظاهرة فى جانب من جوانبها السيئة ، وأهملوا الجانب المضئ ربما لأنهم لم يستطيعوه .

وفى الستينات وما بعدها انحسرت موجة نقل الواقع الحرفى ، وتعالى الشاعر فوق المعجم الدارج المترخص ، وعاد الى احتواء الواقع من خلال التعبير الفنى المكثف عن تناقضاته الهائلة بلغة شديدة

التركيز والتجريد ، فرأينا نازك الملائكة تستعمل ألفاظا مليئة بالدفء والحيوية والفكر والمعاصرة .. تقول من قصيدتها (الماء والبارود) وهى مستلهمة من ذكريات حرب رمضان (اكتوبر) :

الله أكبر
الله أكبر
هتافة الأذان فى سيناء تبحر
فى موجها تسيل فى الصحراء أنهر
الله أكبر
نداء رحمة ند تشهيه الرمال
مد جناحيه ارتمى فى حضن التلال
محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر (١)

وبدا السياب شديد الولوع بالمفردة الأنيقة والمفردة الأسطورية المضمنة :

يا صخرة صوان القلب
يا " صور " الألفة والحب
يا دربا يصعد للدرب
لولاك لما ضحكت للأنسام القريه
فى الريح هبوب
من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا
(هو ليس مع الأمواج يسير
والريح تذكره بجزائر منسيـــــــه :
" شبنا يا ريح فخلينا ") (٢)

ولاح خليل حاوى أكثر تعمقا فى عالم الفكر الوجودى والميتافيزيقى على السواء منافضا همومه الفكرية من خلال لغة شعرية عالية تتسم بكثير من الرمز والتكثيف .. يقول من قصيدته (جنيـــة الشاطئ) ــ فى مقطع بعنوان (فى المدينة) ــ على لسان الغجرية الرامزه للخصب ورفـــــض

---

(١) مجلة الشعر ــ يناير ١٩٧٦ .

(٢) المعبد الغريق ــ ص ٨ ــ ٩ .

مواضعات المدينة البكماء :

هل كنت في ليل المدينة غير أعياد البيادر في الحصاد

تفاحة الوعر الخصيب ، وهبت من جسدي ، دمي ، خمرا وزاد

وعجبت من جسد تلويه وتعصره سياجات عشر

أيعب غير رطوبة الحمى ، ويعقدها ثمر ؟ (١)

واسترد صلاح عبد الصبور وجهه الفني ، وانتقى لغته بعناية فائقة ، واحتضن معجما خاصا به يمتلئ بألفاظ الموت والحزن والسأم والملال والحب والتذكار والفكر والوحدة والظل والمرارة ، وغير ذلك من الألفاظ الأليفة الغائمة ذات الاشعاع الفكري والميتافيزيقي .. وقد تكون الأبيات القليلة التي جعلها " مفتتحا " لديوانه " أحلام الفارس القديم " دلالة تؤكد ما ذهبنا اليه من انتقال الشاعر الى مرحلة التأمل الهادئ المفكر بلغة أليفة ولكنها عميقة الايحاء :

معذرة يا صحبتي ، لم تثمر الأشجار هذا العام

فجئتكم بأردأ الطعام

ولست باخلا ، وانما فقيرة خزائني

مقفرة حقول حنطتي

معذرة يا صحبتي ، فالضوء خافت شحيح

والشمعة الوحيدة التي وجدتها بجيب معطفي

أشعلتها لكم

لكنها قديمة معروقة لهيبها دموع

معذرة يا صحبتي ، قلبي حزين

من أين آتي بالكلام الفرح (٢) .

وعاد احمد عبد المعطي حجازي الى صاحبة قاموس شعري معتمد على التقاط مفردات الحضارة المعاصرة ، والتقاط فتات الواقع المرئي ، والتعبير من خلال ذلك بألفاظ حسية حية تجسد المضمون في صورة جدلية قادرة على بعث الحياة في المشهد الشعري .. يقول

---

(١) بيادر الجوع — ص ٢٥ — ٢٦ .

(٢) أحلام الفارس القديم — ص ٥ — ٦ .

قصيدته (مرثية لاعب سيرك) :

حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامره
وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
تمتد وحدها
وتستعيد من قاع المنون نفسها
كأن حيات تلوت ،
قططا توحشت ، سوداء أو بيضاء
تحاركت وافترقت .. على محيط الدائره
وأنت تبدى فنك المرعب الاء والاء
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمره
وأنت فى منازل الموت تلج .. عابثا مجترئا
وأنت تفلت الحبال للحبال
تركت ملجأ ، وما أدركت بعد ملجأ
فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، واشفاقا ، واصغاء (١)

وانفرد أدونيس بالتعامل الفلسفى مع اللغة ، أى أنه أعطى للغة فى الشعر قانونها الخاص الذى تتواصل به وتتقاطع ، ويرفض به بعضها بعضا .. ان أدونيس واحد من أجرأ شعراء المرحلة على المعجم الشعرى ، وعلى تحريك اللفظ ووضعه فى مكان من الجملة يخرج به عن طبيعته الاولى :

قبل أن يأتى النهار ، أجئ
قبل أن يتساءل عن شمسه ، أضئ
وتجئ الأشجار راكضة خلفى ، وتمشى فى ظلى الأكمام
ثم تبنى فى وجهى الأوهام
جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضئ الليل الصديق ، وتنسى نفسها فى فراشى الأيام

(١) مرثية العمر الجميل — ص ٧١ — ٧٢ .

ثم اذ تسقط الينابيع فى صدرى ، وترخى أزرارها وتنام

أوقظ الماء والمرايا ، وأجلو شلها ، صفحة الرؤى ، وأنام (١)

وحاول بلند الحيدرى فى ديوانه (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) أن يعبر بالقصيدة — الديوان عن علاقة الانسان بذاته ، وعلاقته بالموضوع ، وعلاقته بالمطلق .. (٢) ولأن الديوان يحمل كل هذا الثقل الفلسفى فقد جنحت ألفاظه الى التكثيف والامتلاء واختيار الكلمات الدالة على الكلى والمطلق :

ومرة ركضت خلف ظلى

حاولت أن أمسكه

حاولت أن أصير فيه كلى

وعندما انحنيت كان

منحنيا مثلى

محدقا مثلى

فى كسرة عتيقة من وجهى الطفل

ظلت بلا أرض ولا زمان

ظلت بلا ظـــل . (٣)

وأقلع البياتى عن خطابياته الجهيرة ، ومال الى الرمز والتضمين والاتكاء على الهمد الثقافى ، فجاءت ألفاظه مواءمة لهذا التطور الجديد ، وان كانت رؤيته الموغلة فى الغموض قد خلعت على ألفاظه بعضا من ملامحها الغامضة :

من قبل أن تولد فى ذاكرة البحر وفى ذاكرة الوردة والعصفور

ماتت على نوافذ الفجر وفى دفاتر الوحشة : نيسابور

تاركة حضورها الغائب فى حدائق الليل وفى أجنة الزهور

وخصلة من شعرها فوق سرير المطر المهجور . (٤)

---

(١) كتاب التحولات والهجرة فى اقاليم الليل والنهار — من قصيدة "زهرة الكيمياء" ص ١٣ .
(٢) انظر : ويكون التجاوز — لمحمد الجزائرى — ص ٣٢١ .
(٣) حوار عبر الأبعاد الثلاثة — من قصيدة "سيرة الخطايا السبع" ص ٨١ .
(٤) سيرة ذاتية لسارق النار ، من قصيدة "المخاض" ص ٩ .

وعلى هذا النحو مضت الواقعية تفتح الطريق الى عالم جديد فى اللفظة الشعرية ، وتؤكد أن شعر الخمسينيات كان فى جملته نزاعا الى الخطابية والنثرية فى قاموسه المفرد والمركب ، وأنه بدأ يستوى على عرش الأصالة والتحقق بعد بداية الستينيات ، حين فتح كل نوافذه على شعر العالم المعاصر ، وعاش واقع الثقافة العالمية بكل قلقها وطموحها وتمردها ورفضها للجمود على نمط من الأنمـــاط .

وقد تكاملت الظاهرة الواقعية ببزوغ لون جديد من الشعر العربى المعاصر ، هو شعر الأرض المحتلة ، الذى استفاد بالتأكيد من حركة الشعر الحر فى أروع نماذجه ، والذى أفاد هو الاخر برؤيته القريبة للأحداث المأساوية من الداخل ، وببعده النسبى ــ مكانيا وفنيا ــ عن دائرة الجذب الذى قولب الشعر الحر فى صيغ لفظية وتكنيكية محددة ، واحتكاكه مع الجانب الاخر النقيض لفلسفة الرؤية العربية فى صراعها مع العدو الغاصب ، وباستلهام أرضه الأسيرة بكل ما عليها من حياة وأحياء حتى ليعد و شعره قاموسا يضم مفردات التل والزيتون والزعتر ودم ياسين والتوقيف والمبادرة .. الى اخر هذه المصطلحات .

والى هنا .. نكون قد فرغنا من تأمل رحلة التمرد على المعجم الشعرى ، غير مهملين حقيقة أننا هنا لم نحسب بأبرز ظواهر هذا التمرد ، أما مفرداته وتفصيلاته واستقصاءاته النقدية ، فربما احتاج كل عنصر من عناصرها الى دراسة علمية متخصصة ، وليس الى صفحات فى دراسة من الدراســـات .

* * *

فاذا انتقلنا فى تمرد الشعر العربى المعاصر على اللغة من مجال المعجم الى مجال البنـاء بكل ما يشتمل عليه هذا البناء من تقديم وتأخير ، وحذف ووصل ، واظهار واضمار ، وتعريف وتنكير ، الى اخر ما هناك من قضايا بنائية محدثة كالتعبير بالصور ، وكخلق المعادل الموضوعى فى القصيدة ، وكالتكميل بالصمت فى أواخر الكلمات .. فاننا سنواجه بالفعل عديدا من الظواهر الفنية المتمردة التى أحدثت فى حركة الشعر العربى المعاصر تحولا حقيقيا .

سنواجه من هذه الظواهر الفنية : ظاهرة البناء الفنى للقصيدة المعاصرة .. وظاهرة الوحدة العضوية .. وظاهرة شخصية الأسلوب .. وظاهرة الحرية التعبيرية والتركيبية .. وظاهرة الشعر المهموس .. وظاهرة المعادل الموضوعى .. وظاهرة الغموض .. وظاهرة القص الشعرى ..

وظاهرة التعبير بالصور ... وهى ظواهر تمرد ليس لأنها مقطوعة الوشائج بجذورها التاريخية فى شعرنا العربى ، ولكن لأنها صارت فى شعرنا المعاصر ظواهر كاملة بعد أن كانت مجرد ايماض شعرى ونقدى يتناثر فى ديوان شعرنا العربى القديم .

ولعل من أبرز من تناولوا قضية البناء الفنى للقصيدة المعاصرة وتأسيس هذا البناء على عناصر بلاغية وتشكيلية ذات مفهوم جديد ، عبد الرحمن شكرى ، فهو يرى أن هذا البناء يقوم على جودة الخيال وهو (كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة ، وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته ، والموضوعات الشعرية وتباينها ، والبواعث الشعرية)(١) ... وعلى التشبيهات التى لا تراد لذاتها وانما التى تراد (لشرح عاطفة ، أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة)(٢)... وعلى الشعور الحى ، والاحساس العميق ، بعيدا عن الألغاز المنطقى أو التجديف الخيالى (فالمعانى الشعرية هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه)(٣)... وعلى خلق الصلة الحميمة بين معنى البيت وبين موضوع القصيدة (لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها)(٤) ... وعلى الوحدة العضوية التى تحقق فى القصيدة نوعا من التنامى والالتحام (من حيث هى شئ فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة)(٥)... وعلى ايجاد نوع من التعادل بين الفكر والعاطفة فى القصيدة الواحدة (اذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة والتفكير)(٦)... وعلى ملاحظة الفرق بين وظيفة الشعر ووظيفة القاموس (فان الغرابة لا تستعصى على أحد ، وانما الصعوبة فى الجمع بين المتانة والسهولة)(٧)... وعلى فتح أبواب التوليد مع رعاية خصائص وذوق اللغة (فان مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس آداب العناصر الأخرى التى غمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلوما وفنونا)(٨) .

---

(١) انظر : مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى — ص ٣٦٣ .
(٢) المرجع السابق — ص ٣٦٣ .
(٣) المرجع السابق — ص ٣٦٤ .
(٤) المرجع السابق — ص ٣٦٦ .
(٥) المرجع السابق — ص ٣٦٦ .
(٦) المرجع السابق — ص ٣٦٧ .
(٧) المرجع السابق — ص ٣٦٩ .
(٨) المرجع السابق — ص ٣٧١ — ٣٧٢ .

أما الوحدة العضوية فقد أصل لها العقاد ، ودافع عنها ، وظل يضئ جوانب فلسفتها حتى أصبحت ظاهرة نقدية محددة وهو يرى أن تكون القصيدة (عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه) (١) ... (ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة) (٢) ... (انك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألفيت تشابها في الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتماثلا في روح الشعر وصياغته فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون : أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد ، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها ، وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة ، فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل زاوية وشعبة ، أو كأنما هي ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ولكن ليس فيه بنية حية ، ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسري فيها حياة) (٣) .

وأما شخصية الأسلوب فان المازني يبسط في كتابه الباكر " الشعر ، غاياته ووسائله " نظرية في الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير ، وهي النظرية التي نادت بها جماعة التجديد كلها في خطوطها العريضة كما يقول الدكتور محمد مندور (٤) ... (فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويرا ، وأن مجاله هو العواطف ، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاما على الشاعر أن يلجأ الى الرمز والايحاء عن طريق الصورة الشعرية ، أو الأنغام الموسيقية) (٥) ... وهو يدعو الى

---

(١) انظر : الديوان — للعقاد والمازني — ص ١٣٠ .
(٢) المرجع السابق — ص ١٣٠ .
(٣) المرجع السابق — ص ١٣١ — ١٣٢ .
(٤) انظر : النقد والنقاد المعاصرون — للدكتور مندور — ص ١٦٢ .
(٥) المرجع السابق — ص ١٦٢ .

استقلال كل شاعر بأسلوب خاص يميزه عن سواه ، ويعيب عليه أن يقلد كل كاتب ويقاس بكل شاعر ، وأن يستعمل اللغة جزافا ويكيل " توافيق وتباديل " كما يقول الرياضيون — من الكلام غير واضحة ولا مؤدية ، وأن يسطر على الطرس أصداء متقطعة لأصوات مألوفة لا رموزا منتقاة لتمثيل المعنى واحضاره (١) ... وهو يرى (أن الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وأن كل كلام ليس مصدره صحة الادراك وصدق النظر فى استشفاف العلاقات لا يكون الا هراء لا محل له فى الأدب) (٢)

... وهو يذهب الى أنه لا تنافى بين العمق والوضوح (فليكن الشاعر عميقا كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلاء ، اذ أيهما أحوج الى النور يراق عليه ويكشف عنه ، ما تلمسه اليد وهى تمتد وتعثر به الرجل وهى تخطو ، أم ما يغوص عليه المرء فى أغوار الفكر ؟) (٣) .

وأما الحرية التعبيرية والتركيبية فقد دعا اليها ميخائيل نعيمة وأبو شادى والرمزيون دعوة حارة موصولة ، فميخائيل نعيمة يرى أن اللغة كائن حى يجب أن تخضع لناموس التطور ولا بد للشاعر أن يجدد فى وسائل أدائها التعبيرى وتركيباتها اللغوية لأنها رموز للتعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم وليست غاية بذاتها ينبغى أن لا تمس .. كما يرى أن المقاييس الأدبية تنحصر فى الافصاح عن عوالم الذات ، وفى القبض على الحقيقة ، وفى الجمال والايقاع ، وفى الحرية الرافضة للقيود (٤) .

وأبو شادى يدعو الى التحرر فى الموضوع والصيغة والروح ، وينفر من الرواشم التقليدية التى ما تزال معبودة الجماهير ومعظم المتأدبين فى العالم العربى ، ويهيب بالشعراء أن يملكوا قدرا من الاجتراء على الاستعارة والكناية والتشبيه ، وأن يعرفوا قدر لغتهم ، فلا يقفوا معها جامدين (٥) وأن يقدموا معجما واستعارات وموضوعات وأشكالا جديدة لكى يكونوا قادرين على تجنب الاسلوب الاستعبادى والنغمة الخطابية التى كانت سمة من سمات الشعر التقليدى (٦) .

والرمزيون يرون أن لغة الشعر المعاصر لا بد أن تتكئ فى تمردها على الفيض الصورى ، وعلى الحذف ترفعا عن الابتذال ، وعلى الألوان وظلالها وعمل العلاقات من خلال مبدأ وحدة

---

(١) انظر : الديوان — للعقاد والمازنى — ص ٥٩ .
(٢) الديوان — للعقاد والمازنى — ص ٦٤ .
(٣) المرجع السابق — ص ٦٤ — ٦٥ .
(٤) الغربال — مقال " نقيق الضفادع " ص ٧٤ ومابعدها ومقال المقاييس الادبية ص ٥٤ ومابعدها .
(٥) انظر : شعراء العرب المعاصرون — ص ٢٧٠ — ٢٧٤
(٦) انظر : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث — لموريه — ص ١٠ .

الجوهر في الأشياء وتوقف وجود الأشياء على وجودنا ، وعلى نقل الجو والايحاء الذي يهدف الشاعر الى تشكيل لغة في اللغة ، وعلى الابهام الناشئ من حركة التضاد الأولى بين كثافة المادة المعبر عنها وضآلة الأداة المعبرة (١) .

وأما الشعر المهموس فقد استقل بالدعوة اليه والتقعيد المنهجي لأصوله وقضاياه الدكتور محمد مندور ، ففرق في نظريته بين الهمس والضعف : (فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب) ... وبين الهمس والارتجال .

(الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا احكام صناعة ، وانما هو احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها ، مما تجد ، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل ، وانما هي غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد) ... وبين الهمس والانكفاء على الذات (الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية ، فالأديب الانساني يحدثك عن أي شئ يهمس به فيثير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت اليك بسبب) (٢) .

وأما المعادل الموضوعي ، فقد استلهم أصوله من التراث النقدي لاليوت الدكتور رشاد رشدي الذي تحمس له ، وخاض في سبيله عديدا من المعارك الأدبية .. وهو يذهب الى مفهوم جديد في البلاغة العربية (فالبلاغة وفقا للنقد الجديد ليست في صدق الاحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب وافصاحه عن شخصية الكاتب ، بل - كما يقول اليوت - في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للاحساس الذي يرغب في التعبير عنه ، أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشئ ، أو هذا (المعادل الموضوعي) استطاع أن يثير في القارئ الاحساس الذي يهدف الى اثارته .. والبلاغة في هذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفني من نواح ثلاث - العمل الفني في ذاته ، والعمل الفني في علاقته بالفنان ، والعمل الفني في علاقته بالقارئ .. أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للاحساس لا الاحساس

---

(١) انظر : الرمزية والأدب العربي الحديث - لأنطون كرم غطاس - ١٥٧ وما بعدها .

(٢) انظر : في الميزان الجديد - للدكتور مندور - ص ٤٨ .

نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س . لويس ، الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد .. أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ، فالخلق الفنى ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو احالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية العملية الكيميائية ، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد .. أما من الناحية الثالثة ، وهى علاقة العمل الفنى بالقارئ ، فان البلاغة فى مفهومها الجديد ترى أن العمل الفنى لكى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شئ جسم محسوس ، أى أن العمل الفنى لا ينقل الاحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذى يثيره الفن يختلف عن الاحساس الذى تثيره الحياة .. وبناء عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى " معادل موضوعى " انتقل الى القارئ كما هو فى الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفنى أثره وتزول صفة البلاغة عنه)(١) ... ومن مقاييس البلاغة فى النقد الجديد التعبير غير المباشر .. والمعنى الكلى للعمل الفنى .. ورمزية اللغة .. واستقلال عالم العمل الفنى بكيانه الخاص بعيدا حتى عن الخبرات الموحية به ، والفنان الخالق له (٢) .

وأما ظاهرة الغموض فقد كتب عنها كثير من النقاد المعاصرين ، وفرقوا بينها فى الشعر القديم وبينها فى الشعر المعاصر تفريقا علميا دقيقا ، ووقف الدكتور شكرى عياد يرد مظاهر الغموض فى الشعر المعاصر - والحر منه بالذات - الى اعتماد الشاعر فى عصرنا على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ، فاذا أضفنا الى ذلك شخصية التعبير الشعرى فان ثقافة الشاعر تستحيل الى رموز يصعب فهمها على غيره .. وكذلك فان تجارب الشاعر المعاصر ، وهى تجارب مع الأفكار فى المقام الأول تميل الى التركيز الشديد ، وهذا التركيز مظهر ثان من مظاهر الغموض أو سبب من أسبابه .. وكذلك فان خلق الشاعر المعاصر لعالمه الخاص المستقل عن تجارب الحياة المادية يجعله يلح على العلاقات الداخلية فى العمل الفنى أكثر من الحاحه على تصوير العلاقات للعالم الخارجى ، وهذا هو لب " التجريد " وهو مظهر ثالث من مظاهر الغموض فى الشعر الحديث (٣) ... ويفرق بين ظاهرة " التضمين " فى الشعر المعاصر وبين

---

(١) انظر : ما هو الادب - للدكتور رشاد رشدى - ص ٢ - ٤ .
(٢) المرجع السابق - ص ٥ - ١١
(٣) انظر : الادب فى عالم متغير - لشكرى راغب - ص ٨٠ .

التضمين البديعى الذى شاع فى أدبنا العربى فى عصور الانحدار (فالتضمين البديعى نوع من الزخرفة التى سيطرت على الشعر فى تلك العصور ، أما التضمين عند المحدثين فأداة لها قيمتها التعبيرية ، مثلها مثل الصورة والرمز ، ان الشاعر الحديث حين يورد سطرا من شاعر سابق بين ثنايا كلامه ، أو حين يستعمل لغة الشاعر السابق وايقاعه فى تضاعيف لغته هو وايقاعه ، فانما يريد أن يحضر بأوجز عبارة مضمون القصيدة السابقة أو روحها لتكون عنصرا مكونا للتجربة الشعرية الجديدة)(١) ... ويفرق كذلك بين ظاهرة التركيز فى الشعر المعاصر وبين التركيز فى الشعر القديم ، فقد كان فى القديم ما سمته البلاغة "بالايجاز" حين ذهبوا يعدون — فى محاولة رصده — حروف الجمل ليقارنوا بينها أيها أوجز .. أما فى الشعر المعاصر فالتركيز (نوع من التوازن الموقوت بين مواقف كثيرة متناقضة ، وهو فى كثير من الأحيان ، البديل الوحيد للصمت أو للكذب ، وهنا يحمل الشاعر حقا مأساة هذا العصر)(٢) .

وأما ظاهرة القص الشعرى فقد حدد الدكتور مصطفى ناصف رؤيته لها من خلال التركيز على الادراك الفردى ، فى الجنوح الى التعبير القصصى ، وبساطة اللغة ، ومحاولة النفاذ من الخاص الى العام ، والتوسع فى الصور ، والاعتماد على غير المجاز والاستعارة فى تكوينها من مثل الفعل المادى وايثاره لينوب عما وراءه « وفى أثناء القص الذى يكون جوهر القصيدة المعاصرة يسوق الشاعر جزئيات كثيرة ليفيض جزئى على جزئى ، وتمتد القصة القصيرة الى ما وراء الحادث المعين ، وتختلط الحركة القصصية بتصورات واقعية قريبة لا تصورات محلقة ، تعتمد فى قوتها على شئ من الابهام واشاعة الحزن الغامض ، ولكن الصورة الجديدة على الرغم من هذه السمة يراد لها أن تهبنا جوا أسطوريا يعتمد على تخيل المصادفة ، واضافة لون من الحلم الذى لا تتضح فيه الدلالات المباشرة ، وربما لا تتعلق أجزاؤه فيما بينها تعلقا سافرا)(٣) .

وأما التعبير بالصور فقد حاول الدكتور عز الدين اسماعيل أن يرصد أهم خصائصه من خلال تأمله المركز لطبيعة الصورة الشعرية .. وفى تحديده لمفهوم هذه الصورة ، يقول : (أما الصورة فى الشعر الحديث فلها صفات غير ذلك ، أو فلنقل ان لها فلسفة جمالية مختلفة ، فأبرز ما فيها

---

(١) انظر : الادب فى عالم متغير — لشكرى عياد — ص ٨١ .

(٢) المرجع السابق — ص ٨٢ — ٨٣ .

(٣) انظر : الصورة الادبية — لمصطفى ناصف — ص ٩٨ — ٩٩ .

" الحيوية " وذلك راجع الى أنها تتكون تكونا عضويا ، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة ، ثم ان الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت اليها فى ذاتها ، فالقـارئ لا يقف عند مجرد معناها ، بل ان هذا المعنى يثير فيه معنى اخر هو ما سمى " معنى المعنى " . بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة ، وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هى هذه الأداة ، وكذلك ارتبطت الصـورة دائما بموقف من الحياة ، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة الى دقائق الأمور ، وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهدا حيا ، كما تلخص خبرة وتجربة انسانية ، وهى وان ظلت حسية " لأن الصورة دائما لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية " الا أنها تختلف فى معنى الحسية عـن الصورة القديمة ، فهى لا تختار العناصر الحسية لأنها تبدو فى ذاتها جميلة ، فجمال العناصر أو قبحها لا يعنى شيئا بالنسبة للشعر الحديث ، اذ المهم أن تكون الصورة فى مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادقة نقلا ثيرا) . (١)

هذا مجمل ما قيل من اراء حول هذه الظواهر الفنية المحدثة ، وفى ضرورة الانقلاب بها على لغة الشعر العربى المعاصر من جانبها البنائى .. وهى اراء استطاعت أن توصل فى الحياة الأدبية لهذه الظواهر التى أصبحت اليوم من أهم ملامح التغيير فى مسار القصيدة العربيـة المعاصـرة .

ولسنا نزعم أن كل شاعر استقل بواحدة من هذه الظواهر ، ففى هذا الزعم فوق كونه خطلا فنيا يلفنا محاولة للتعسف والقسر الذى لا يطيقه منطق الظاهرة فى الفن .. ولكن الأمر جرى فى الشعر العربى المعاصر على نسق اخر استفاد فيه كل الشعراء من كل الظواهر ، بحيث يمكن أن تبدو فى القصيدة الواحدة ملامح الوحدة العضوية ممتزجة بشخصية الأسلوب وبالمعادل الموضوعى ، وبحيث يمكن كذلك أن تستطيع قصيدة أخرى أن تحتاز قيمة الوحدة العضوية ولكنها تحبـط احباطا كاملا فى التعبير عن ذاتها بالصورة الشعرية .. وهكذا تتوزع هذه الظواهر فى قصائد الشعر العربى المعاصر على تفاوت حائل أو مكثف بين شاعر وشاعر ، وبين قصيدة وأخرى لشاعر واحد فى بعض الأحيان .

---

(١) انظر : الأدب وفنونه ـ لعز الدين اسماعيل ـ ص ١٢٠ ـ ١٢١ .

يقول العقاد فى قصيدته (جمال يتجدد) :

كلما قلت لى الربيع جميـــل   قلت حقا وزاد عندى جمـــالا

عجبا لى • بل العجيبة عندى   صور الكون كم يسمن كمـــالا

خلتنى قد وعيتهن عيانـــا   وتتبعت من وعوها خيـــالا

شاعرا عاشقا وقارئ كتـــب   قرأ الكتب دارسا فأطـــالا

فاذا نظرة بلحظك تبدى   صورا ما طرقن عندى بـــالا

بعداد الأنوار فى أعين الحـــب نعد الأكوان والأجيـــالا (١)

فالشاعر هنا يجسد احساسه بتجدد الجمال الخالد فى كل مظهر من مظاهر الكـــون الصائتة والصامتة • وتلوح الوحدة العضوية فى قصيدته بارزة بروزا واضحا • فهى تدور حـــول احساس واحد لا ينتقل الشاعر من مفردة من مفرداته الا بعد استيفائها استيفاء كاملا • وهـــو ينتقل فى التعبير عن هذا الاحساس انتقالا ناميا يبدأ من الخاص " الربيع " وينتهى الى العام " الكون " • وتحس معه بأن كل بيت يسلم الى كل بيت يليه • وأن المعنى يتخلق شيئا فشيئا حتى يتكامل بتكامل الأبيات • ولا يبدو أنه محتاج بعد ذلك الى مزيد •

ويقول شكرى فى قصيدته (رثاء عصفور) :

ليت أن الربيع اذ مت ماتـــا   حلت ميتا بين الربيع وبينـــى

كنت حليا للروض والروض غـض   بالتدلى فى أيكه والتغنـــى

فرثيناك شاديا علم الشـــاعر أن يخلب القلوب بلحـــن

نغمات مثل الربيع حســـان   وغناء يحيى الهوى والتمنـــى

كفنوه بالغض من ورق الـــورد ولا تضرحوا الضريح لدفـــن

وحفيف الغصـون أروع ناع للـــذى كان حلية فوق غصـــن

فالأزاهير كالطيور على الغصن سكوت • والطير زهر يغنـــى (٢)

فالشاعر هنا يجيد بناء قصيدته بناء فنيا • ويبدع خيالا فى استقصاء عالم الطير والغناء وتشبيهها فى قوله " فالأزاهير كالطيور على الغصن سكوت • والطير زهر يغنى " • وحسا فـى

---

(١) خمسة دواوين للعقاد — الديوان الأول — ص ٢٧ •

(٢) ديوان شكرى — الجزء الثانى — ص ١٦٢ — ١٦٣ •

استشعاره بحيلولة موت العصفور بينه وبين الربيع ، ووحدة فى جريانه فى جو شعورى واحد وتوثيق عرى أبياته بعضها ببعض ، وفكرا فى استقصاء كل ما يمكن أن يقال فى موت طائر صديق ،وعاطفة فى هذا الوجد الصوفى الذى يودع به الشاعر طائره الصغير .

ويقول المازنى فى قصيدته (فى الرثاء) :

قضى غير مأسوف عليه من الـورى ... فتى غره فى العيش نظم القصائـد
لقد كان كذابا وكان منافقـا ... وكان لئيم الطبع نزر المحاميـد
وكان خبيث النفس كالناس كلهم ... جبانا قليل الخير جم الحقائـد
وقد كان مجنونا تضاحكه المنى ... وفى ريقها سم الصلال الشـوارد
فعاش وما واساه فى العيش واحد ... ومات ولم يحفل به غير واحـد
وجاء الى الدنيا على رغم أنفـه ... وراح على كره الأمانى الشـوارد
أراد خلود الذكر فى الأرض ضلة ... فأورده النسيان مر المـوارد
ولم يبكه اذ مات الا أجـيرة ... لها زفرة لولا اللهى لم تصاعـد
فلا دمع يروى يوم ولى ترابـه ... وكيف يروى تربه غير واجـد
فلا تندبوه انه ليس بالأسـى ... حقيقا ولا أهل الهموم الموائـد
وخلوه للديدان تأكل لحمـه ... وذاك لعمرى خطب كل الهوائـد
ولا تزجروا الديدان بالندب انها ... هدى لمن تطويه سود الملاحد
وقوموا ارقصوا قد فاز بالموت موجع ... بلى ربما كان الردى خير ضامـد (١)

لعلى لست فى حاجة الى التأكيد على أن المازنى يطل هنا من خلال كل بيت وكل جملة ، وأن " شخصية الأسلوب " أظهر من تحتاج فى هذه الأبيات الى تدليل ، فهذه السخرية الفلسفية الشفافة ، وهذا التشاؤم الشاعر المتمرد ، وهذا العبث بمواضعات التعبير عن مضمون معين بشكل لغوى معين ،كلها سمة من سمات المازنى الشاعر الفنان ،الذى تناول كل معنى وكل شئ عبر نتاجه الشعرى والفكرى بمنطق السخرية والعبث والتشاؤم الفلسفى المتمرد الشفاف .. اننا نألف فى الرثاء أن يذكر الشاعر مناقب المرثى ، فما بالك اذا كان المرثى هو الراثى ، ولكن المازنى يتمرد على هذه الوضعية ، وينحنى على كل المقابح التى يمكن أن يلصقها حى بميت ، ويفضح من

---

(١) انظر : ديوان المازنى ــ الجزء الثانى ــ ص ٢٠١ .

خلال ذلك كذب الدموع المستأجرة ،وخواء العالم المتهدم ، وزيف الخلود الأجوف الفارغ ، ويترك المتلقى غارقا فى الاحساس بأنه أمام أسلوب له شخصية متفردة لا تختلط تخومها بتخوم غيرها على الاطلاق .

ويقول نعمة قازان من مطولته (معلقة الأرز) :

فقلتم يقول النحاة فقلت — لقد كان ذلك فى البصرة
أقاس النحاة حدود الزمان — ومرى خيالى وعقليتى
لقد حددوها لأفكارهم — فضاقت وزمت على فكرتى
فقلتم يقول الكسائى فقلت — وجبران قال على صحة

. . . .

اذا فتح الله يوما على — رفعت البناء على الكسرة
فان كنت نظما فقد تكسرونى — وان كنت شعرا فيا نعمتى (١)

ان هذا الهجوم العاصف على قواعد اللغة يبين الى أى مدى كان هؤلاء الشعراء ضائقين بالحدود اللغوية قاموسا ونحوا ، وهذه سمة عامة من سمات شعر المهجر وأبولو .

ان هؤلاء الشعراء ضاقوا لسبب غير مفهوم وغير مبرر بقواعد اللغة ، ورأوا أنها قيد يعوق من حرية انطلاقهم فى افاق الحرية الشاملة ، فتمردوا عليها ، ولكنهم — للأسف — لم يعثروا على مفاتيح الحرية الحقيقية ، فبقى تمردهم أشبه بومضات البرق الخاطف فى ليل العواصف .

ويقول سعيد عقل فى قصيدته (أجمل منك ؟ لا) ؟

أجمل منك ؟ لا
لم يضوب الرباب
لم تحلم الحجار فى الحلى
ولم يخط الشعر فى كتاب
أطرف منك ؟ لا
لم تحتضن ذراع

---

(١) انظر : ادب المهجر — لعيسى الناعورى — ص ٥٧٥ وما بعدها .

يا حق عطر أرهق الفلا

يا ضحكة أوجعت الشعاع

اذا الفراشات عراها اهتياج

لا تهربي

على احداها وأنت السراج

يا مطلبي

أطيب منك ؟ لا

لم تعتصر دوال

مازنة الكئوس ؟ ما الطلى ؟

يا سكرة سكب يد المحال . (١)

هنا ينتفي المنطق انتفاء قاطعا في اللغة ، لأن حق العطر الذي يرهق الفلا ، والضحكة التي توجع الشعاع ، والعاشق الفراشة ، والمعشوقة السراج ، والمرأة التي هي سكرة سكب يد المحال ، لا تجري على منطق اللغة العربية المألوف ، ولا تجري حتى على منطق اللغة الشعرية التي تتأبى على المنطق العادي في اللغة ، ولكنها خرق لعادة التعبير في اللغة ، وتهديم لحوائط المعنى في الأسلوب ، وتضحية بالجدوى في سبيل شكل جمالي يتعالى على بمرودة التشبيه في منطق تجريدي تفضي مقدماته الى نتائجه ، أو تسلم فيه مرحلة معنوية الى مرحلة معنوية أعلى .. ان الشكل هنا هو العشق والعاشق والمعشوق اذا جاز أن نستعير من كلمات الصوفية لندلل على نوعية هذا اللون التعبيري الجديد .

ويقول صلاح عبد الصبور من قصيدته (الظل والصليب) :

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

---

(١) انظر : أجمل منك لا — لسعيد عقل — ص ١٧ — ١٩ .

فتحسس رأســك !

فتحســس رأســـــك ! (١)

هذا المقطع يبدأ بطرح قضية هائلة (هذا زمن الحق الضائع) وكان يمكن فى الشعر القديم أن يعقب الشاعر على هذا الاستهلال بالصراخ على ضياع الحق ، والاستنفار لاستعداده ، وتهديد سالبيه بالويل والثبور .. ولكن الشاعر هنا تحدث عن قضية الحق الضائع ، وأرجعهـا الى سبب فلسفى عميق ، هو غياب العقل الحضارى ، واندلاع وحشية الغاب ، كل ذلك فى همس خافت أليف ، لا تعلو نبرته ، ربما لأنه يعرف أن الحق يضيع فى زحمة الصخب ، ويسـترد مواقعه فى صحبة الهمس العاقل والحركة المفكرة .

ويقول محمود درويش فى قصيدته (خطوات فى الليل) :

دائما .. نسمع فى الليل خطى مقتربه

ويفر الباب من غرفتنا

دائما ، كالسحب المغتربة !

ظلك الأزرق من يسحبه

من سريرى كل ليله ؟

الخطى تأتى ، وعيناك بلاد

وذراعاك حصار حول جسمى

والخطى تأتى

لماذا يهرب الظل الذى يرسمنى يا شهرزاد ؟

والخطى تأتى ولا تدخل .

كونى شجـرا

لأرى ظلك

كونى قمـرا

لأرى ظلك

---

(١) انظر : أقول لكم — لصلاح عبد الصبور — ص ٩٠ .

كونى خنجرا

لأرى ظلك فى ظلى •• وردا فى رماد !

دائما أسمع فى الليل خطى مقتربه

وتصيرين منافى •• تصيرين سجونى

حاولى أن تقتلينى

دفعة واحدة

لا تقتلينى

بالخطى المقتربه !! (١)

هنا لم يحاول الشاعر أن يتجه الى بلاده بالمشاعر العارية اتجاها مباشرا ، ولكنه اتخذ من الخطوات المقتربة فى الليل معادلا موضوعيا لحلم الخلاص وتحرير أرضه المأسورة •• ان الشاعر ينقل الينا عذابه الروحى المثقل بالأوجاع والحنين من خلال شئ خارجى عن عالم الذات ، ولكن هذا الشئ لا يلبث حين يتكامل تجسده فى القصيدة أن يهمس الى المتلقى بكل الأحزان التى يريد الشاعر تفجيرها فى كلماته ، وهذا هو جوهر المعادل الموضوعى •

ويقول عبد الوهاب البياتى من قصيدته (عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى فى ترجمان الأشواق) :

أحمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الأخضر فى الديجور

ووردة أرشق فيها فرس المحبوب

وحملا يثغو وأبجديه

أنظمه قصيدة ، فترتدى دمشق فى ذراعه قلادة من نور

أحمل قاسيون

تفاحة أقضمها

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

---

(١) أحبك أو لا أحبك — ص ١٣٩ — ١٤٢ •

أكلم العصفور

وبردى المسحور

فكل اسم شارد ووارد أذكره : عنها أكنى واسمها أعنى

وكل دار فى الضحى أندبها : فدارها أعنى

توحد الواحد فى الكل

والظل فى الظل

وولد العالم من بعدى ومن قبلى .(١)

فى هذا الشعر لا نستطيع أن نضع أيدينا على معانى محددة ، لا نستطيع — من خلال هذا التضبيب الكثيف الذى ينشره الشاعر حول مضمونه — أن نقول انه يريد أن يقول شيئا معينا بالذات ، ولكننا مع ذلك نحس أن فى هذا الشعر بعدا أعمق من البعد المألوف فى الشعر الواضح المسطح ، نحس أن الشاعر يحمل الأرض والطبيعة والسماء تحت أهدابه ويعدو بها جميعا وراء "الحقيقة" التى يهيم بحبها وينشدها ولكنها دائما تهرب منه ، ان الغموض الكثيف الذى أشاعه الشاعر فى قصيدته لم يقف حائلا بين المتلقى وبين الاحساس العميق بخصوبة ما يشيع فى القصيدة من أجواء فلسفية وصوفية وميتافيزيقية يلوح الشاعر من خلالها تائقا الى معانقة الأشمل والأكمل ، وحسب قصيدة ما أن توحى بهذا الجو ، وتلهم هذا الاحساس .

ويقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته (مقتل صبى) :

الموت فى الميدان طن

الصمت حط كالكفن

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينه

ولولبت جناحها على صبى مات المدينه

فما بكت عليه عين !

* *

الموت فى الميدان طن

---

(١) قصائد حب على بوابات العالم السبع — ص ١١ — ١٢ .

العجلات صفرت ، توقفت ، قالوا : ابن من ؟

ولم يجب أحد

فليس يعرف اسمه هنا سواه !

يا ولداه !

قيلت ، وغاب القائل الحزين

والتقت العيون بالعيون

ولم يجب أحد

فالناس في المدائن الكبرى عدد

جاء ولد !

مات ولد !

الصدر كان قد همد

وارتد كف عض في التراب

وحملقت عينان في ارتعاب

وظلتا بغير جفن !

* *

قد آن للساق التي تشردت أن تستكن !

وعندما ألقوه في سيارة بيضاء

حامت على مكانه المخضوب بالدماء

ذبابة خضـــراء !! (١)

هذه قصة شعرية كاملة تعكس مصير الغرباء في المدن الكبيرة ، والشاعر لم يهدر شيئـــا من التفصيلات الموحية التي يمكن أن تضيف الى القصيدة بعدا جديدا ، فالموت كظاهرة شاملـــة حط في الميدان ايحاء بأن شيئا ما سيحدث .. وفجأة صفرت العجلات .. وتوقفت ، وقيـــل : ابن من ؟ وبهذا يختصر الشاعر رحلة الحياة والموت .. وحين ينتهي كل شيء يتساءل عابر من هنا

---

(١) مدينة بلا قلب ـــ ص ١٣٢ ـــ ١٣٤ .

وعابر من هناك ولا يجيب عن كل التساؤلات أحد ، فالناس في المدائن الكبرى عدد ، جاء ولد ، مات ولد . كل الأشياء متساوية ... وفي حركة شعرية نافذة يصور الشاعر صراع الصبي مع لحظاته الأخيرة على الارض ، الصدر كان قد همد ، وارتد كف عض في التراب ، وحملقت عينان في ارتعاب ، وظلتا بغير جفن ... ويستدعي الشاعر ذبابة خضراء لترسم نقطة النهاية في رحلة الفتى الراحل الى ما وراء الغروب ... ان القص هنا ظاهر من خلال الشكل والمفردات والبناء القصصي الشاعر المنساب .

ويقول أدونيس من قصيدته (هذا هو اسمي) :

نحمل الأزمنه

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنه [1]

ان التعبير هنا لا يميل الى لون من التجريد الذي كان شائعا في الشعر العربي ، ولا الى لون من النهج الخطابي الذي كان طابعا غالبا على كثير من نماذج هذا الشعر العربي ، ولكنه تعبير قائم على تجسيد الصور والافضاء من خلالها بكل ما يريد الشاعر أن يقول ، فالجموع الحاملة للأزمنة ، والمازجة بين الحصى والنجوم ، والسائقة للغيوم كأنها قطيع من خيول راكضة ، كلها صور جمالية تنبض بالدقة والفحوى ، وتعانق قيمة الجمالية فيها قيمة البنائية ، فالصورة ليست مقصودة لشكلها الجمالي الجامد المحدود كما كانت في القديم ، وانما لوضعها البنائي من حيث هي جزء من حركة التعبير الشاملة في العمل الفني المعاصر .

بقي أن نشير الى أن الشعر المعاصر ملأ هذه الأشكال المختلفة بحرارة التجربة ونزوعها الى صدق التعبير .. وأنه انقلب على مبدأ المحسنات التقليدية التي كانت تراد لذاتها امعانا في اظهار الشاعر لمزيد من الصنعة الخارجية والاغراب المظهري .. وأنه بتر الجملة الشعرية وكملها بالصمت حينا وبجزء من الصمت حينا اخر ليعطي لمدلول الجملة أكبر من مدلول واحد .. وأنه — في النهاية — لا يكف عن مواصلة التجريب والمغامرة في الشكل واللغة والمضمون .

وهكذا نرى أن ظواهر البناء ، والوحدة ، والأسلوب ، والحرية ، والهمس ، والمعادلة والغموض ، والقص ، والصورة .. ليست ظواهر نظرية تتجسد فقط في كتابات النقاد والدارسين ،

(١) وقت بين الرماد والورد — ص ٤٧ .

وانما هي ظواهر فنية تتجسد في قصائد الشعر وابداع الشعراء ، مما يؤكد أنها ظواهر حقيقية وافقت روح تطور الشعر في هذه المرحلة فاستحالت فيه الى دم يجري في شرايينه ، وملامح تطل من عينيه .

ولا ينبغي أن نصادر هذا المنطق بزعمنا أن بعض أو كل هذه الظواهر عرفت طريقها الى الشعر العربي القديم في هذا العصر أو ذاك ، فاننا لا نجهل أن الشعر العربي القديم قد حاول على كل أرض ، وجرب في كل اتجاه ، ولكنه بالنسبة الى هذه الظواهر المحدثة لم يفعل شيئا سوى كونه ألم بها خطفا في نص من هنا أو بعض قصيدة من هناك ، أما الشعر المعاصر فقد أخذها على عاتقه قضية فنية لها حدودها وفلسفتها ، وما زال يبدع من خلالها حتى تكاملت ظاهرة حقيقية .

ان الذين يحاولون مصادرة كل شيء باسم وجوده في القديم لا يفطنون الى أنهم يجففون بدعوتهم هذه ينابيع اقتدار هذا القديم على انجاب الجديد ، ويخطئون فهم أن القديم المتلئ هو وحده الذي يعطي حوارييه سلاح التمرد عليه بما يزودهم به من جسارة وتفتح واستشراف للافاق العريضة .

واذن .. فالوحدة العضوية – مثلا – قد يكون الحاتمي (١) قد أشار اليها هنا أو هناك (٢) ، وقد يكون ابن طباطبا العلوي (٣) قد فصل القول فيها بعض الشيء ، وقد يكون عبد القاهر الجرجاني (٤) قد تعرض لها في حديثه عن المعاني والأغراض ، وقد يكون المرصفي قد ألمح اليها في الوسيلة

---

(١) الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) .

(٢) روى صاحب زهر الاداب عن الحاتمي قوله : (مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد من الاخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالمه) وقوله : القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء ، وقوله بعد ابيات اوردها للنابغة الذبياني : وهذا هو كلام متناسب تقتضي أوائله اواخره ، ولا يتميز منه شيء عن شيء . ولو توصل الى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعاني وفتحوا ابواب البديع واجتنوا ثمر الاداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزا عجبا . انظر زهرة الاداب ٣ – ١٦ . وابن الرومي للعقاد ص ٤٤ – ٤٥ .

(٣) يقول ابن طباطبا .. وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع اخره على ما ينسقه قائله فان قدم بيتا على بيت دخل الخلل ، ويقول : يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها باخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا لا تناقض في معانيها ، ولا وهي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها . انظر : عيار الشعر ١٢٤ – ١٢٧ .

(٤) يقول عبد القادر (من الكلام ما انت ترى المزية في نظمه الحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها الى بعض) انظر : دلائل الاعجاز – ٦٧ – ٧٠ .

الأدبية (١) ، وقد يكون خليل مطران قد فطن الى ضرورتها فى مقدمة ديوانه (٢) .. وقد يكون غير واحد من الشعراء القدماء - كالمعرى مثلا - قد فطن اليها وطبقها فى قصائد من شعره ... ولكن الوحدة العضوية كبناء نقدى وفنى له فلسفته الخاصة وتخومه المعروفة لم يوصل لها سوى شعراء الديوان : العقاد وشكرى والمازنى ، حتى أصبحت فى الفكر النقدى والابداع الشعرى على السواء ظاهرة كاملة وليس مجرد اشارة عابرة قد تكون مقصودة لصاحبها وقد لا تكون ... وعلى هذا النحو يمكن أن ننظر الى سائر هذه الظواهر التى تكون الملمح المتفرد لحركة الشعر العربى المعاصر بلا خلاف .

* * *

نستطيع اذن أن نقرر فى النهاية ، أن التمرد امتد ليس الى الانقلاب على قيود الوزن والقافية فى الشعر فحسب ، ولكن الى الخروج على مواضعات اللغة نفسها من خلال تحطيم العلاقات المنطقية وابتداع أنساق تعبيرية ليست فى طوق اللغة ذاتها .. فقد امتد هذا التمرد الى العلاقات النحوية والبلاغية والتركيبية فى الجملة ، فالصفات ملحقة بغير موصوفاتها ، والتشبيه قائم على التضبيب لا على التضوىء ، والجملة لا تتم وان تمت فبغير الصورة المألوفة فى تركيب الجملة العربية .. وامتد التمرد الى خلخلة الجسور الواصلة بين حاضر الابداع الشعرى وبين " التقاليد الراسخة " بحثا عن أشكال ومضامين أكثر تلاؤما مع طبيعة العصر وأحلام انسانه المتمرد .. وامتد التمرد الى احتواء معنى التجديد والحداثة والمعاصرة والأصالة ، ولكنه كان يضيف دائما الى كل مصطلح من هذه المصطلحات معناه الذاتى " التمرد " فالتجديد المتمرد غير التجديد الباعث أو الملتزم بقضية الاحياء .. والحداثة المتمردة غير الحداثة التاريخية

---

(١) يقول المرصفى : (انظر هداك الله لابيات هذه القصيدة فافردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق فانك لا تجد بيتا يصح ان يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن ان يكون بينهما ثالث) .. انظر : النقد والنقاد المعاصرون - لمندور - ص ٢١ - ٢٢ .

(٢) يقول مطران : هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام . بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، والى جملة القصيدة فى تركيبها وترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها . انظر : ديوان الخليل ، ج ١ ، المقدمة .

التى تستمد وجودها الأساس من حلولها المعين فى مرحلة تاريخية حديثة •• والمعاصرة المتمردة غير المعاصرة المواكبة •• والأصالة المتمردة – أى الناقدة والمنتخبة – غير الأصالة المرتدة العابدة للقديم لمجرد أنه قديم •• وامتد التمرد الى تجاوز الذات حين فرغ من تجاوز الأنماط ، وتجاوز الذات هنا بغير انتهاء ، وأيضا فان تجاوز الذات لا يعنى فقدانها ، ولكنه تجاوز للبسيط الى المركب ، وللسطحى الى العميق ، وللجزئى الى الكلى .

كان هذا هو حجم التمرد على لغة الشعر ، أملا فى الوصول الى لغة معاصرة قادرة على مخاطبة انسان المرحلة ، وعلى احتواء الهموم الذاتية والاجتماعية والحضارية ، وعلى العبور بالابداع العربى فى الشعر من عصر البداوة الى عصور التألق والكمال •• ويخيل الينا أن الأمل قد تحققت بعض أبعاده ان لم يكن قد تحقق جل أبعاده بلا مبالغات !!

* * *

البـــــاب الثانـــــى

============

ظواهـــــر التمـــــرد السياســـى

====================

==================

تمهيـــــد :

حين وقعت مصر فى قبضة الاحتلال البريطانى سنة ١٨٨٢ .. ووقعت الجزائر فى قبضة الاحتلال الفرنسى قبلها سنة ١٨٣٠ .. ثم ثنى هذا الاحتلال الفرنسى بتونس سنة ١٨٨١ .. ثم بالمغرب سنة ١٩١٢ ... ثم وقعت ليبيا هى الأخرى فى قبضة الاحتلال الايطالى .. كـان العالم العربى كله قد أصبح مهيأ تماما للسقوط ، فتغلغل الاستعمار البريطانى والفرنسى فـى الخليج العربى ، وجنوب الجزيرة العربية .. وامتدت أطماع فرنسا — بسبب الحرب الطائفية بين الدروز والموارنة — الى لبنان ووسعت نفوذها فيه .

وعلى الرغم من وقوع العالم العربى كله فى قبضة الاحتلال ومعاناته الفادحة من ويلاتـــه وجرائمه ، الا أن الحركة الوطنية فيه لم تمت ، فنهضت شابة قوية فى مصر والسودان وليبيـا ، وكانت الحركه الفكرية قائدة للحركة الوطنية فى الشام والعراق ، وحمل الأزهر فى مصر راية الثـورة على الاحتلال ، وازرته روافد فكرية أخرى كالصحافة والمطبعة والمجلات ، وتألفت الجمعيات الطلابية للدارسين فى الخارج ، وعقدت المؤتمرات واللقاءات .. وهب الشعراء والأدباء من كل نواحى العالم العربى يؤججون لهب الثورة ، ويرفعون راية الرفض ، فسمعنا أصوات شوقى ، وحافظ ، ومحرم ، والكاشف ، ونسيم ، ومطران ، والغاياتى ، ومصطفى وهبى التل ، والكاظمـى ، والرصافى ، والزهاوى ، وبدوى الجبل وغيرهم .. يتغنون بالوحدة العربية ، ويشـوورون بالاحتلال البغيض . وما زالوا كذلك حتى تحركت القوة العربية المادية لانتزاع حقها فى الحريـة والاستقلال ، ووقف الشعراء فى طليعة القوى المقاتلة ، يؤهبون للمعركة ، ويتغنون ببطولاتها ، ويرسمون للاستعمار طريق النهاية والرحيل ، وكان للقوى الوطنية ما أرادت من تحرر وانتصـار ، وان كان الطريق الى ذلك قد كلفها كثيرا من الجهد والعرق والرجال .

ومن خلال هذا اللهب المتواصل المشتعل ، برزت ملامح التمرد السياسى ، فى الشعـر العربى المعاصر ، وكلما احتدم الصراع تحددت ملامح هذا الصراع بصورة أدق ، وقد تجسد التمرد السياسى فى الشعر العربى المعاصر فى اتجاهات أساسية هى :

* التمرد على الهزيمـــة
* التمرد على الصمت والقهـــر
* التمرد على السلاطـــين

وربما تفرعت عن ذلك اتجاهات جانبية ، ولكنها ظلت وسطا مترددا بين هذه الاتجاهات .. لذلك كان من الطبيعى أن يتحدد الحديث فى التمرد السياسى عند هذه الاتجاهات الأساسية : رفض الهزيمة من جهة .. ورفض الصمت والقهر من جهة أخرى .. وادانة خيانة السلاطين من جهة ثالثة ... وربما — من خلال الحركة فى اطار هذه الاتجاهات الأساسية — يعرض الحديث عن بعض الاتجاهات الجانبية اذا كان فى الحديث عنها ما يؤكد ملمحا من ملامح الظاهرة ، أو يضيف الى أبعادها بعدا جديدا .

والحديث عن (التمرد على الهزيمة والصمت والقهر والسلاطين) لا يصادر الحديث عن احتضان أضدادها ، لأن الوجه الاخر للهزيمة هو الانتماء .. كما أن الوجه الاخر للصمت والقهر هو الافضاء والرفض .. كما أن الوجه الاخر لغفلة وخيانة السلطان هو يقظة ووطنية القائد .

من هنا يتأكد أن شعر التمرد على الهزيمة والصمت والقهر والسلاطين يدور فى محورين متوازيين : (ادانة التخلى .. وتمجيد الالتزام) ..

وقبل أن نبدأ .. نحب أن نضع استدراكا أوليا :

ان مهمة هذه الدراسة ليست أن تحلل النصوص الشعرية تحليلا مدرسيا يبدأ من شرح المفردة وينتهى بتلخيص المضمون ، وانما هى الكدح وراء تحديد دلالة النص على الظاهرة ، وتأكيد هذه الدلالة من خلال فهم العالم الداخلى للنص ، واضاءة العلاقة القائمة بين عالم النص وعالم الظاهرة بلا تعسف وبلا قصور !!

هذا هو الاستدراك الأولى الذى تحب هذه الدراسة أن تضعه فى البداية ، حتى لا تنزلق الى ما لا تحب من شرح وتلخيص للنصوص بعيدا عن ربطها العضوى بطبيعة الظاهرة وطبيعة ما يقوم بينهما من علاقات جذرية لا تقبل الانفصام .

الفصل الأول :

التمرد على الهزيمة

يأخذ شعر التمرد على الهزيمة أشكالا واتجاهات متعددة ، وينتقل في ادانته لظواهر الاحباط في الواقع السياسي من جانب الى جانب ، ومن معنى الى معنى ، ومن وضعية تاريخية وفنية الى وضعية تاريخية وفنية أخرى ، ليعطي بذلك للظاهرة معناها الشمولي ، وليخرج بها من دوائر التكرار الممل الذي لا يكف عن ترديد لحن واحد رتيب .

واذا كانت القصيدة الواحدة — في مفهومها الحديث — لا تقبل هذا الانفراط والتعدد الهائل ، فان ما يبرر هذا التعدد هو تحركها في اطار مأساوي عام يمسك بأطرافها جميعا فتأبى على الانفراط ، ويضيف بالتعدد الى قيمة مضمونها النضالي قيمة الانتقال بهذا المضمون من صورة الى صورة ، ومن موقف الى موقف ، ومن حس وجداني الى حس وجداني جديد .. وبهذا تكتسب القضية — الموضوع غنى واثارة وعمقا ، ويكتسب الشكل الفني رحابة وتنوعا واقتدارا ، وتصير (الوحدة العضوية) هنا أصوب وأهدى ، لأنها من خلال هذا التنوع تعطي للبنية الواحدة وجها واحدا ، ولسانا واحدا ، ولا تكرر الوجه الواحد بلا مبرر ، ولا تكرر اللسان الواحد بلا مبرر أيضا ، ولكنها تستوفي عملها الخالق في تسوية البناء على اساس من الايقاع المتوافق بلا زيادة ولا نقصان ، فتنأى بهذا التناغم الحي عن مناطق الارتجال والتشويه ، وهذا هو جوهر (الوحدة العضوية) : أن تكون القصيدة كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه .. وأن لا يتشابه أو يتماثل الأسلوب والموضوع والمشرب وروح الشعر وصياغته .. وأن لا يصبح البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه بل يصبح عضوا متصلا بسائر الأعضاء .. وأن لا تكون القريحة الخالقة كأنما هي ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية ، ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسري فيها حياة (١) .

هكذا فهم أصحاب دعوة " الوحدة العضوية " في القصيدة فحوى هذه الوحدة : أن تتحرك القصيدة في اطار شعوري عام تتوافق اجزاؤه وتتوائم أنحاؤه ، ولا عليها بعد ذلك أن تنوع أو تعدد أو تبتكر أو تخلق لنفسها عالما من الحرية المسئولة تضرب فيه بجناحيها على نحو ما تريد ... وهكذا مضى شعر التمرد على الهزيمة في ابداع شعرائنا المعاصرين ، فقد حرص

---

(١) انظر : الديوان — للعقاد والمازني — ص ١٣٠ وما بعدها .

على أن ينوع أصوات قصائده ، على أن تكون القصيدة ملتزمة بالتردد فى مجال شعورى متجانس يحفظ عليها وحدتها .

* * *

وقد دار شعر التمرد على الهزيمة حول عديد من الظواهر التى يمكن اجمالها فيما يلى :

تسليط التمرد على الواقع الانى دون التفات الى الماضى القريب أو البعيد .. والخروج من موقف الاحساس بالهزيمة على الأرض الى موقف الاحساس بالهزيمة فى السماء .. والانحناء على الذات بالتعذيب والادانة ، وعلى القيم الحضارية بالتسفيه .. وابراز روح التحدى والرفض ، وتجسيد ذلك فى مظاهر من الوجود المادى والمعنوى .. والدخول فى عالم التاريخ للتحدث من خلاله واشعال نوع من الجدل بين الماضى والحاضر .. واستخدام التاريخ ليس كمثال لمعارضة الحاضر بالماضى ولكن كرافد يلهم الواقع المعاصر .. والاتكاء على الحس العقيدى ايجابا وسلبا لتحريك غضب الجماهير .. ورفض الجانب الجمالى فى الطبيعة اذا كان الواقع الطبيعى منهزما أو مستباحا .. والتمرد على الحضارة حين تصير حبرا وورقا .. ورفض محاولات تذويب الشخصية القومية أو ربطها بالتبعية أو تلهيتها عن دورها .. واحتواء عنصر السخرية والتحدث من خلاله عن هموم الهزيمة والتحدى .. وتردد الشكل بين التحرر والاتباع ، والمضمون بين التأمل والهياج .

هذه — على وجه التقريب — هى أهم الظواهر التى دار حولها شعر التمرد على الهزيمة ، ومن خلالها سوف تتأمل هذه الدراسة شعر التمرد فى محاولة لرد الظاهرة الشعرية الى أصولها النظرية ، وتجسيد الأصول النظرية فى واقع شعرى .

فتسليط التمرد على الواقع الانى دون التفات الى الماضى القريب أو البعيد يلوح فى قصيدة عبد الكريم الكرمى (١) (من فلسطين ريشتى) ففيها يرفع الشاعر سيف التمرد فى وجه القادة والجيوش ، ويدين كذب الشعارات المرفوعة ، وتهافتها ، وتنازلاتها المستمرة ويضرب روح الانعزالية ، ويلقى بغضبه فى وجه الكلام واللجان .. ثم ينتقل الى الوجه الاخر فيعبئ الرجال بالغضب والاحتدام ..

يقول عبد الكريم الكرمى (أبو سلمى) شاهرا سيف التمرد على خنوع القادة والجيش

---

(١) عبد الكريم الكرمى (أبو سلمى) شاعر فلسطينى معاصر .

المنهزم الذى تفرغ لضرب الشعب :

أيها الحاملون ألوية العار تخلوا عن حومة الميدان
سلموا الشعب أمره واستريحوا ياحماة الأصنام والأوثان
جمع الليل والصباح حزيران ولاحا فى أفقه الأرجوانى
كل جيش يكون حربا على الشعب ذليل اذا التقى الجمعان
عاصف بين أهله ، ونسيم للمغيرين شأن كل جبان
يوم هبت على حدودكم النار جثوتم أمام كل دخان
يأنف الترب أن تمروا عليه وتصاب الرمال بالغثيان

ويلتفت الشاعر الى تهافت الشعارات المرفوعة فيدينها ، والى تنازلاتها المستمرة فيدينها أشد :

كل يوم تجددون الشعارات فرارا من أزمة الوجدان
بعد حرب التحرير ، قد أصبح اليوم شعارا ، ازالة العدوان

ويمضى الشاعر ليضرب وجه الانعزالية والقطرية :

وتقولون " دولة " ونراكم دولا ، كل دولة بكيان
وتقولون " وحدة " ولديكم كل جزء مجزأ لثمان

وليضرب كذلك وجه القيد والسجان :

ثم " حرية " تقولون للناس وما فيكم سوى سجان
وتقولون نحن نحكم باسم الشعب ، أستغفر العظيم الشان
أين تمسون لو غدا كل شعب حاكما فى البلاد ذا سلطان

ويتوق الشاعر الى لحظة فصل بدلا من الكلام واللجان والبيانات :

وتحلون كلما أقبل الليل خفايا أموركم باللجان
هل تداوون بالبيانات جرحا أو يزيل اجتماعكم ما نعانى ؟

ثم يتوجه الى سماء الأمل راجيا أن تخلق المعاناة انتصارا بحجم ما واجهت من انكسارات :

ليت شعرى متى يفجر شعبى فى فلسطين ثورة البركان
وفلسطين لن تضيع وأهلوها يخوضون هول كل عوان

ان جيش الشعب المشرد أقوى من جيوش الحرير والطيلسان
ان جيشا يرجى لتحرير شعب غير جيش الكرسى والصولجان (١)

ان التمرد على الهزيمة هنا يبدو عاملا فى الزمن الانى غير متكئ على جذوره فى الماضى ، ولا طامح حلمه على المستقبل ، وهو هنا أيضا يبدو تمردا مائلا الى الانفعال الخطابى الذى ينتقى الكلمات العالية الصوت ، الحاملة لكثير من قيم الشعر الحماسى : كالاتكاء الظاهر على المفارقة ، وكانتقاء اللفظة المجلجلة المثيرة حتى وان جاءت مرادفة أو منقولة من المأثور الشعرى المتعارف ، وكالمبالغة الفاقعة التى ان تركت صدى معينا فهى لا تتركه على المدى البعيد .

* * *

ويخطو التمرد الانى خطوة أبعد من ادانة الخيانة والشعارات والانعزاليه والضجيج وكل هذه الأشياء التى يموج بها عالمنا الأرضى ، ليتصعد بتمرده الصادر أساسا عن حركة احتكاكه بالواقع التاريخى من موقف الاحساس بالهزيمة على الأرض الى موقف الاحساس بالهزيمة فى السماء .

ان الشاعر هنا يشكل تاريخ المأساة المعاصرة بضياعه ، وتوحده ، وفقدانه الجنة والجحيم ، واختلاط كل شئ بكل شئ فى يديه : الوجود والعدم ، البدء والختام ، الايمان والجحد ، فيصرخ من خلال تجسيده لوضعية اللاجئ الفلسطينى :

كم تنزت بين الضلوع كلومه والقذى كأسه ، فأين نديمه
ضاع فردوسه وضاع جحيمه
ليس يدرى فناءه من وجوده ليس يدرى انتهاءه من خلوده
ليس يدرى ايمانه من جحوده

فالعالم يتساقط أحجارا جامدة بين يديه ، أحجارا لا تعطى أى معنى لأى شئ ، وحين يسقط العالم كالحجر بين يديه وهو الشاعر الذى يعطى للجوامد ألسنة وخيالا ، يتمرد على العدالة الفوقية التى يظن أنها تشقيه كل هذا الشقاء ، ويرفض الانحناء — حتى فى الصلاة — ما دام ضياعه قد تأبد على هذا النحو الفاجع :

هكذا يا اله يشقى عبيدك أين وعد الأبرار ، أين وعيدك
أين عدل الحياة .. فيم وجودك ؟

---

(١) عبد الكريم الكرمى (أبو سلمى) مهرجان الشعر الثامن ١٩٦٩ — ص ٥٤ .

أأصلي ؟ لمن تكون صلاتـي — لاجئ ليس لي هشيم حيـاة
ليس لي حفرة تضم رفاتـي (١)

لقد بدأ تمرد الشاعر تاريخيا بحتا ، أي تمردا على وضعية تاريخية قلقة ، وانتهى الى تمرد ميتافيزيقي ، أي تمرد على عدالة السماء .. والتمرد هنا مغلوط حين يتوجه الشاعر بالغضب الى القوى الخالقة ، بينما القضية قضيته هو ، قضية شعبه المشرد اللاجئ الباحث عن مصير ، ان السماء هنا مهرب غير مبرر من مواجهة الحركة التاريخية على الأرض ، فليست بالميتافيزيقا تحل قضية الشعب الفلسطيني . ولكن بالرصاص والدم والاستشهاد يمكن أن تحل ، وأن يجد كل لاجئ لرفاته قبرا ، ولأحلامه أفقا .

وقد بدا الشاعر على وعي بهذه القضية حين راح في قصيدة أخرى يحلل الظاهرة الى عناصرها الأولية ، ويرى أن الضياع محكوم بقابلية أمة ، وانهيار نظام ، فالأمة القطيع التي تقبل سيف العادي وسوط الجلاد ، والنظام المتهرئ الذي يحرق البترول تحت أقدام الجواري ويضن به على عربة تحمل طعاما ورصاصا للمقاتلين ، أمة مهزومة بالضرورة ، ونظام ساقط بلا جدال .. من هنا يتمرد الشاعر على نوعية انسان هذه الحضارة :

يا رياح الجحيم هبي علينا — والفحينا فاننا جبنـاء
تشتكي الأرض من روائح قتلانا عليها — ويشمئز الهـواء
كل شبر والذل يصرخ فيه — وسياط الغريـب والأشـلاء
كالقطيع الـذي يساق الى المذبح رغما — وكله استخـذاء
كالقطيع الذي يساق مع الغرب وطورا — يسوقه الزعمـاء

وعلى نوعية اقتصادها الموجه للبشم والجنس وليس للقتال :

أين "بترولنا" أنحرق فيه — ليعيش الأسياد والأمـراء
أتمنى لو كنت عود ثقـاب — في حقول البترول يوما يضـاء
أتمنى للشرق يغدو رمـادا — من لهيبي وتحرق الصحـراء (٢)

وربما كان تعذيب الذات لونا من السادية المغلقة ، ولكن الشاعر يريد تعليقه خطيئة

(١) يوسف الخطيب — في شعر النكبة — للدكتور صالح الأشتر — ص ٥٨ — ٥٩ .
(٢) يوسف الخطيب — العيون الظماء للنور — ص ٤٢ — ٤٤ .

فوق رؤوسنا وربما كان تعليق خطايانا فوق رؤوسنا مقدمة لبعث هذه الذات وحفزها على رفض أن تظل نائمة فى عالم مفتوح الأحداق ، أو سكونية فى عصر التحدى والغضب ، أو لاجئة وادعة فى عصر المواطنة والاقتحام :

يقول نزار قبانى من قصيدته (فتح) :

يا شعرنا كن غاضبا

يا نثرنا كن غاضبا

يا عقلنا كن غاضبا

فعصرنا الذى نعيش عصر غاضبين

يا حقدنا كن حارقا

كى لا نصير كلنا قطيع لاجئين . (١)

قد يبدو المستوى الشعرى فى هذه السطور ركيكا ، ولكن صوت التمرد فيها لا يتخفى وراء أى قناع ، ان الدينونة تصرخ فى كل كلمة من كلمات هذه الأبيات ، فالشرق مدعو الى رفض هذه البطالة الحضارية ، والشعر والنثر والعقل العربى مدعوون الى تمرد الغضب ، والذات العربية هى الأخرى — بما هى الوعاء الحامل لكل عناصر التكوين — مدعوة الى اعتناق حقدها القاطع .. كى لا نصير كلنا قطيع لاجئين .

* * *

ويعبر التمرد الآنى على الهزيمة مناطق الرفض الصاخب ، وادانة السماء بلا ذنب ، وتعذيب الذات ، وفضح الوضعية المتخلفة لانسان القضية .. الى منطقة الاطلال على روح التحدى والانبثاق من كل معنى وكل شئ ، فيبدو التمرد كأنه مخبوء ليس فى كلمات الشاعر وحدها وانما فى حبة الرمل ، وفى بطاقة السفر ، وفى حوض الزهر ، وفى زخة المطر ، وفى بندقية المقاتل ، وفى عباءة الرسول ، وفى سيف عمر .. وكأن نساء الأرض المحتلة قد تفرغن لرسم أحزان الهزيمة على دمع الشجر ، وحمل أحجار فلسطين المقدسة الى أرض القمر .. يقول نزار قبانى معيدا الى صوته الشعرى نضارته من خلال التقاط كل مفردات الواقع من حوله متحدثا الى العدو الصهيونى بلسان الفدائيين :

---

(١) نزار قبانى — فتح — ص ٢٠ — ٢١ .

انتظرونا دائما .. فى كل ما لا ينتظر
نحن فى كل المطارات .. وفى كل بطاقات السفر
نطلع فى روما .. وفى زوريخ .. من تحت الحجر
نطلع من خلف التماثيل .. وأحواض الزهر
رجالنا يأتون دون موعد .. فى غضب الرعد .. وزخات المطر
يأتون فى عباءة الرسول .. أو سيف عمر
نساؤنا يرسمن أحزان فلسطين على دمع الشجر
يقبرن أطفال فلسطين .. بوجدان البشر
نساؤنا .. يحملن أحجار فلسطين .. الى أرض القمر (١)

هنا يأخذ التمرد وجهه المقاوم ، ويجسد حس المقاومة فى كل شئ ، حتى فى الظواهر الطبيعية والمادية والتاريخية ، وكأن الشاعر بذلك يريد أن يعطى لتمرده بعدا أعمق من اللحظة الآنية حين أحال الى عديد من مواقف التحدى ، والى عديد من مواقف التاريخ الرافد ، ليؤكد أن هزيمته عابرة ، وأن تاريخه حاشد بالأفعال ورود الأفعال ، وأن هزيمة الهزيمة حتمية وناهضة فى سواعد الرجال .

* * *

وهناك لون آخر من شعر التمرد على الهزيمة يدخل ساحة التاريخ الغابر والمعاصر ويتحدث من خلاله .. كقصيدة عمر أبو ريشة (٢) التى يستهلها بالاطلال من نافذة التاريخ :

أمتى ، هل لك بين الأمم ... منبر للسيف أو للقلم
أتلقاك وطرفى مطرق ... خجلا من أمسك المنصرم

ويمضى الشاعر ليعتصم ببقايا كبرياء الألم ، حاملا جرحه فى يديه ، عابرا تخوم تاريخه الطلئ بالغضب والاقتحام :

ويكاد الدمع يهمى عابثا ... ببقايا كبرياء الألم

---

(١) نزار قبانى ـ منشورات فدائية على جدران فلسطين ـ ص ٢٠ ـ ٢١ .

(٢) شاعر سورى ولد فى حلب ودرس فى الجامعة الامريكية ببيروت ـ وذهب الى انجلترا لدراسة الرياضيات ثم عمل مديرا لدار الكتب الوطنية بحلب ثم انتقل الى السلك السياسى له ديوان كبير .

أين دنياك التي أوحت السـ ... وترى كل يتيم النغم
كم تخطيت على أصدائه ... ملعب العز ومغنى الشمم
وتهاديت كأني ساحب ... مئزري فوق جباه الأنجم

وليس هذا الاعتلاء زهوا من لون ما يضج به الشعر العربي من فخر بأصول التاريخ وتاريخ الأصول ، ولكنه حس مأساوي بعظمة الماضي وحقارة الحاضر ، واشعال نوع من الجدل العميق في القصيدة ، واسقاط حزن الانسان المعاصر على تاريخه الفذ الى جوار اسقاط تاريخه الفذ على حزنه المعاصر ..

ان الشاعر يضع أسئلته التي تعرف الجواب ، ويوشج بين احساسه العميق بالهزيمة الانية وبين احساسه الأعمق بالانتصارات الغابرة ، وهو يضع يده على الجرح ، وقلمه على المأساة ، ليفضح الخيانة ، ويجسد بشاعة الحضيض :

أمتي .. كم غصة دامية ... خنقت نجوى علاك في فمي
أي جرح في ابائي راعف ... فاته الاسى فلم يلتئم
ألاسرائيل تعلو راية ... في حمى المهد ، وظل الحرم
كيف أغضيت على الذل ، ولم ... تنفضي عنك غبار التهم
أو ما كنت اذا البغي اعتدى ... موجة من لهب أو من دم
فيم أقدمت وأحجمت ، ولم ... يشتف الثأر ، ولم تنتقمي
اسمعي نوح الحزانى واطربي ... وانظري دمع اليتامى وابسمي
ودعي القادة في أهوائها ... تتفانى في خسيس المغنم
رب ، وامعتصماه ، انطلقت ... ملء أفواه البنات اليتم
لامست أسماعهم ، لكنها ... لم تلامس نخوة المعتصم
أمتي كم صنم مجدته ... لم يكن يحمل طهر الصنم (١)

* * *

ويتخذ بعض الشعراء من التاريخ ليس مجرد مثال يعارض به المثال الاني ، وانما يتخذ منه رافدا يصب في نهر القضية الانية ، ففي قصيدته (بورسعيد) ينتصب الشاعر العراقي بدر شاكر

(١) عمر أبو ريشة — ديوان عمر أبو ريشة — المجلد الأول — ص ٧ وما بعدها .

السياب مغنيا لصمود المدينة البطلة ، وموثقا وشائج تاريخها الحى بتاريخ المعارك والأمجاد الغابرة ، ومؤكدا أن انتصار الرجال هنا مستلهم من انتصار الرجال هناك :

يا مرفأ النور ، ما أرجعت وادعة — من غير زاد ، ولا اويت قرصانا
ولا تلفظت من مرساك معتديا — الا مدمى ذليل الهام خزيانا
جمعت من شط صور لمح أجرفها — واخترت من بابل ، واخترت مروانا
والنيل ساق العذارى من عرائسه — للخصب فى موكب الفادين قربانا
فالويل ، لو كان للعادين ما قدروا — لا نهد من حاضر ماض فأخزانا
فلا ابتنى هرما بان ، ولا لبست — تيجانها فى انتظار الروح موتانا
ولا تفجر فى "ذى قار" فتيتها — ولا تنفست الصحراء قرانا (١)

فالشاعر كما نرى يجمع التاريخ فى منطلق واحد ليصب فى نهر الحياة الجارية ، وبذلك يعطى تمرده بعدا أعمق من مجرد الزهو بالماضى لان الحاضر هو الاخر — فى هذه المعركة كما يراه الشاعر — قد انتصر ، انه يقارن انتصارا بانتصار ، ويرجع بجذور هذا الانتصار الانى الى أعماق الماضى القريب والبعيد ، فيصبح التمرد هنا مبررا لأنه نبت من لون ماتخرج هذه الأرض من نبات على مر الأحقاب والأجيال .

* * *

ويستطرد التمرد على الهزيمة فيلامس نوعية معينة من التاريخ العقيدى ايجابا وسلبا .. ايجابا كما فى قصيدة الشاعر القروى : (يهنئ بعضكم) حين يرفض أن يشل دور الراقص فى المأساة :

يهنئ بعضكم بعضا وأنى — أهنى النفس ، انى لا أهنى
أأنقض مبدئى . وأخون عهدى — مسايرة لكم ويقال انى
أرى تفلح هذا العيد جمرا — ولو قطفوه من جنات عدن
وألمس ناعم الأزهار شوكا — وأنشق عطرها نتنا بنتن
ويطرف ناظرى حسن الغوانى — ويجرح مسمعى شدو المغنى

---

(١) بدر شاكر السياب — انشودة المطر — ص ١٨٢ — ١٨٣ .

ثم يتكأ جراح الحس الديني متكأ على مواطن الاثارة والتهييج :

أأرضى والرسول قتيل غيـــــظ وأفرح والمسيح شهيد حـــزن
وعيد هائل سمعته روحـــى ولولا لفظكم سمعته أذنـــى
يفجره النبى شواظ نـــار على شط وبادية وحـــزن
أمسخرة الشعوب لعنت شعبا ذليلا لست منك ولست منـــى
تعيد لى ، وأنت تبيح أرضـــى وعرضى لليهود ، اليك عـــنى (١)

هنا يتكأ الشاعر على التاريخ العقيدى فى محاولة لتثوير الجماهير ، واحداث الانقـــلاب الذى يتضاه فى مجال العلاقات والمناسبات والاعتقادات .

ولكن الشاعر نفسه يعطى لونا من شعر التمرد يلمس الجانب العقيدى فى التاريخ ليـــس من هذا المنظور الموافق ، وانما من منظور اخر يضع المعارضة فوق الموافقة ، ربما لأن تجربـــة المعاناة المعاصرة أكدت أن جانبا من دعوة الحب والسلام أصبح فاقد الفحوى ، وأن جانبا بديلا من تجربة عقيدية أخرى ينبغى أن يحل محل الجانب البائد ، لأنه يضرب السيف بالسيف ،والتحدى بالتحـــــدى :

فتى الهيجاء لا تعتب علينـــا فأحسن عذرنا تحسن صنيعـــا
تمرستم بها أيام كنـــا نمارس فى سلاسلنا خنوعـــا
فأوقدتم لها جثثا وهامـــا وأوقدنا المباخر والشموعـــا
اذا حاولت رفع الضيم فاضـرب بسيف محمد واهجر يسوعـــا

فى هذا البيت الأخير يجسد الشاعر قضيته ، ولكنه لا يجسدها هكذا عارية من رصد تكويناتها الأساسية فانه يضع مفرداتها الأولية على هذا النحو الرائع التوفيق :

" أحبوا بعضكم بعضا " وعظنـــا بها ذئبا فما نجت قطيعـــا
" فيا حملا وديعا " لم يخلـف سوانا فى الورى حملا وديعـــا
غضبت لذات طوق حين بيعـت ولم تغضب لشعبك حين بيعـــا
ألا أنزلت انجيلا جديـــدا يعلمنا اباء لا خنوعـــا
شفعت بنا أمام أب رحـــيم وما نحتاج عند أب شفيعـــا

---

(١) رشيد سليم خورى — ديوان القروى — ص ٤٧٨ .

أجرنا من عذاب النير، لا ـــــن عذاب النار ، ان تك مستطيعـــا (١)

وهكذا نوع الشاعر على هذا اللحن الأساس ايجابا وسلبا ، موافقة ومعارضة ، وهو فى كل واحد من التنويعين متمرد حقيقى يقول فى الأول تمرده على الهزيمة من خلال تثوير الجماهير بايقاظ حسها العقيدى ، ويقود فى الثانى تمرده على الهزيمة من خلال تثوير الجماهير على حسها العقيدى ، وهو موفق فى تمرده هنا كما هو موفق فى تمرده هناك .

* * *

وهناك نوعية من شعر التمرد على الهزيمة تستعصم بجانب واحد من جوانب الحس الايمانى، وهو جانب الاعتصام به وليس الانقلاب عليه ، وهذه النوعية تمتاز بأشياء كما تقع أيضا فى أغلاط :

ربما تمتاز بموقف الايجاب المتمرد ، وبتأصيل التمرد حين ترده الى التاريخ البعيـــد ، وبحس الانتصار الذى يشبه - فيما تراه - الحتمية التاريخية .

وربما تقع فى خطأ التجريد وتعميمه على التاريخ ، وخطأ الاحالة على الماضى وانماطة النهوض بالرجعة اليه ، وخطأ مخاصمة العصر بقضه وقضيضه .

ليس هذا الحكم شاملا لكل نماذج الشعر الايمانى الرافض للهزيمة بالطبع فهناك نمـــاذج تتكئ فى ابداعها على هذا الحس وتأخذ القضية من منظور علمى يضع الظاهرة فى مناطها الحقيقـــى من حركة التاريخ ، ويحكم لها أو عليها من خلال اقتناعه النهائى فى الفكر والفن .. ولكن القاعدة العريضة فى هذا الابداع تخضع لمفردات هذا الحكم بكل جوانب الامتياز وكل جوانب الاحباط .

فى قصيدته (اما نكون .. أو لا نكون) التى تعكس ايقاع التمرد على هزيمة يونيو ١٩٦٧، يقول باكثير ، واضعا سيف الخيار أمام الجيل على هذا النحو المصيرى :

غدا بنى قومى ، وما أدنى غدا
اما نكون أبـــدا
أو لا نكون أبدا
اما نكون أمة من أعظم الأمم
ترهبنا الدنيا وترجونا القيم
ولا يقال للذى نريد : لا

---

(١) رشيد سليم خورى - ديوان القروى - ص ٢٥٥ .

ولا يقال للذى نأبى : نعم

تدفع فوجنا الهمم

لقمم بعد قمم

أو يا بنى قومى نصير قصة من العدم

تحكى كما تحكى أساطير ارم

غدا وما أدنى غدا لو تعلمون

اما نكون أبدا أو لا نكون

ثم يحسم الخيار المصيرى رافضا أن يظل تائها فى ظلام الوسط :

قد وضح الصبح لذى عينين

لم يبق من شك ولا من مين

أين الخلاص أين أين ؟

لم يبق بين بين

اما نحوز الغايتين

أو نخسر الكرامتين

اما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا

غدا وما أدنى غدا لو تعلمون

اما نكون أبدا أو لا نكون .

ويرفض المهادنة من موقع الهزيمة ، ويتمرد على الجرح والسكين معا ، ويفتح صدر الجيل لمزيد من الحزن والعذاب والنفى والقتل والتهديم ، على أن يظل جيلا رافضا للركوع متمردا على الانحناء :

لا صلح يا قومى وان طال المدى

وان أغار خصمنا وأنجدا

وان بغى وان طغى وان عدا

وروع القدس وهد المسجدا

وشاد فى مكانه هيكله المردا

وشرد الألوف من ديارهم وطوردا

وذبح الأطفال والنساء والشيوخ ركعا وسجدا

يلتمس العدو صلحنا سدى

لا لن يكون سيدا

ولن نكون أعبدا

اما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا

غدا وما أدنى غدا لو تعلمون

اما نكون أبدا أو لا نكون .

ويعطى معادلا تاريخيا لما يحدث ، موحيا من خلال هذا المعادل التاريخي أن ايقاع الهزيمة ايقاع عارض لن يتأبد ، تماما كما انحسر مد الهزائم العارضة فى تاريخنا المضىء الجسور :

ليفعل اليهود ما شاء الحرد

ليضربونا بالعمد

وليشربوا من دمنا وليأكلوا منا الكبد

فلن نقول غير ما قال بلال وهو فى الرمضاء مضروب الجسد

أحد أحد أحد أحد

هيهات أن نخضع أو نرتعدا

اما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا

غدا وما أدنى غدا لو تعلمون

اما نكون أبدا أو لا نكون .

ثم يواصل الشاعر ضغطه على المعادل التاريخي مسلطا بعض الضوء على عوامل الهزيمة وعرضيتها فى ان معا :

المسلمون انهزموا يوم حنين وأحد
من غفلة بالمسلمين واغترار بالعدد
والمصطفى يذود عنهم ويصول كالأسد
هل ضعف الاسلام من بعد حنين وأحد ؟
لا ، بل علا سلطانه بعد حنين وأحد
وأنجز الرحمن ما وعد
وانتشر الهدى
لا لن تهيضنا الخطوب أو يخيفنا الردى
اما نكون أبدا
أو لا نكون أبدا
غدا وما أدنى غدا لو تعلمون
اما نكون أبدا أو لا نكون .

ولكن عقلانية هذا المقطع تهبط بايقاعه الشعرى وتحيله الى فكر عادى يناقش المقدمة والنتيجة فى سياق نثرى يهدر جانب الفن .

الا أن الشاعر يستدرك فى المقطع الأخير فيعود الى توتره الشاعرى مرتفقا فى رحلة التصعير أسلوبه الهادىء الدمث الذى لا يتقعر ولا يتعالم ، دامجا تجربته النضالية المتمردة بعناصر تجربته الدينية المنتصرة :

هذا التحدى الأكبر
قد جاءنا على قدر
يكمن فيه الخطر
وما لنا منه مفر
سيروا بنى العرب اليه
وقاتلوا بين يديه
حتى يتم الظفر
ويشرق اليوم الأغر

يومئذ نخر ساجدين

لله شاكرين حامدين

أن جعل الخطب دليلا مرشدا

يذود عنا النوم والتبلدا

ولا يبيح بيننا خصومة أو لددا

جمعنا ووحدا

ضاعف فينا الصبر والتجلدا

وشب فينا العزم والتوقدا

خيرنا : أن تتلاشى بددا

أمتنا .. أو من جديد تولدا

اما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا .(١)

* * *

وهناك نوعية من شعر التمرد على الهزائم تضيف الى ما سبق نوعية أخرى هى التمرد على المستوى الموضوعى ، أى رفض الجانب الجمالى فى الأرض والطبيعة والتاريخ اذا سكنته روح الذله واقفر من خطا الرجال القادرين : يقول الشاعر السورى عمر أبو ريشة :

رب طوقت مغانينا جمالا وجـــــــلالا

ونثرت الخير فيهن يمينـــــا وشمــــالا

وتجليت عليهــــــن صليبـــا وهــــلالا

رب هذى جنة الدنيا عبيرا وظــــــلالا

كيف نمشى فى رباها الخضر تيها واختيــــالا

وجراح الذل تخفيها عن العز احتيــــالا

ردها قفراء ، ان شئت ، وموجها رمــــالا

نحن نهواها على الجدب ، اذا أعطت رجالا (٢)

---

(١) على احمد باكثير — مهرجان الشعر الثامن (١٩٦٩) ص ١٩١ وما بعدها .

(٢) عمر أبو ريشة — ديوان عمر أبو ريشة — المجلد الأول — ص ١٢ — ١٣ .

ان الشاعر هنا يرفض الخصب الذليل تطلعا الى قفر عزيز ، والجنة المستباحة تشوقا الى جدب منيع ، والجمال القِنّ طموحا الى مَحْل يمطى مع الحرمان مخاضا ينبئ عن رجال .. ولعلنا لا نخطئ فى هذا النص عكسا لقضية الوصف الطبيعى فى الشعر العربى ، فبعد أن كانت الطبيعة مسرحا لخيال الشاعر ينفض على صدرها همومه واحزانه ، ويتسلى بزهورها وطيرها عن عذابه الداخلى ، ويتمنى فى رحابها أن يعيش عمره بعيدا عن صخب الحياة وضجيجها المفزع .. عاد هنا يتمرد على ما فيها من جمال وفتون ، ويرى فى عبيرها وظلالها وروابيها طيوفا قاتمة تثير فيه الاحساس بالدمامة والقبح ولا تحرك فيه حسا واحدا للجمال والجلال ... وبديهى أن الطبيعة لم تتغير من مضمونها ولا عن محتواها ، فالطبيعة هى الطبيعة بكل مالها من ثقل وجودى فى التاريخ .. ولكن الشاعر هو الذى غير من مضمون موقفه من الطبيعة ، فراها على الذل جدبا خاليا من المعنى ، وأحسها مع الانكسار فراغا خاويا من دبيب الحركة والحياة .

* * *

واتخذ شعر التمرد على الهزائم أيضا من نفس هذا المعطى الجمالى المكهل موقفا نقيضا هو الى تعميق الحس المأساوى به أقرب منه الى اثارة التمرد عليه ، لأن هذا الموقف النقيض يدخر أسلحة التمرد ليشهرها ليس فى وجه المعطى الجمالى المكهل وانما فى وجه الذين عفروا وجه هذا المعطى الجمالى بالتراب .. وقد اتكأ هذا الموقف فى اثارة الحس المأساوى على التضمين التاريخى البعيد والمعاصر ، وعلى وقف الحضارة الفكرية العربية وجها لوجه مع الحضارات الفكرية الأخرى ، وعلى مساءلات متمردة عن انتظار ما يحدث فى أرض لا تلد حدثا ، وعن توق الى مباشرة الفعل فى أرض تتقارض حضارة الكلمات ، وعن صحو من ضربات الادمان والأفيون فى زمن الصعود الى الكواكب الأخرى .. ثم أيضا على مساءلات أخرى عن المعنى فى الفكر والتاريخ . حين يصير الصمت — لا الحرية ، ولا العدل ، ولا الحب ، ولا العزة ، ولا الصدق — هو سيد الأشياء .. هنا يصبح التمرد شكلا غنيا أعمق عمقا من الصياح والهياج ، وأخصب خصوبة من مجرد الغضب والمباشرة ، كما يلوح ذلك فى قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور (فصول منتزعة من كتاب " الأيام بلا أعمال ") التى يقسمها الى مقاطع يعطى لكل مقطع منها عنوانا مستقلا ، وبتجاور هذه المقاطع وتناظرها وافضاء بعضها الى بعض ، تتساند القصيدة وتتكامل وتعطى فى النهاية مضمونها الشمولى الذى يعمق فينا حس المأساة بضياع الجوهرة ، وميل البرج ، واغتصاب

القصر ، واكداء الفرس فى رحلة المروج ، وهذه كلها هى مفردات الواقع الشعرى التى يستغلها الشاعر فى تعميق حسنا المأساوى حول المعطى الجمالى الذى توجيه الجوهرة النادرة ، والسبع العريان الصدر ، والوطن الأسطورة ، والمهر المشدود الى دريب المراح .

فى المقطع الأول (بنائية) يرمز الشاعر الى وطنه بالجوهرة ، ويغرس سكين تمرده الفاجع فى صدر من أضاعها :

أبكى جوهرة ،

سيدة الجوهـــر ،

الجوهرة الفرد

كانت تلمع فى مقبض سيف سحرى مغمد

علق رصدا فى باب الشرق الموصد

من يدم النظر اليها ، يرتد

اليه النظر المسحور ، ويهوى فى قاع النوم المسحور

حتى أجل الاجال

قد يمسخ حجرا ، أو فى موضعه يجمد

جاء الزمن الوغد

صدىء الغمد

وتشقق جلد المقبض ثم تخدد

سقطت جوهرتى بين حذاء الجندى الأبيض

وحذاء الجندى الأسود

علقت طينا من أحذية الجند

فقدت رونقها

فقدت ما طلسم فيها من سحر مفرد

. . . .

اه يا وطنى .

هذه اذن صورة الوطن الجوهرة التى يتراوح حلولها الوجودى بين الواقع والخرافــة .

ويحيط بها من طبيعة منطق الحضارة الشرقية هذا الجو السحرى المطلسم ، وهى بكل هـــذه الوضعية الحضارية المتفردة تسقط بين أحذية الجنود الملونين ، فينحنى الشاعر لالتقاطهـــا ، فيرى فيها ليس الجوهرة السحرية ، بل الوطن الضائع فى الأوحال ، فيشهق فى رعب مأساوى : اه يا وطـــــــنى !!

وينتقل الشاعر من تجسيد المأساة فى صورة الجوهرة الى تجسيدها فى صورة البرج المائـــل السائخة قدماه فى الأوشال الدبقة ، ويبكى تحته فاجعا :

أبكى برجا عريان الصدر المفتوح

الشمس .. الوشم الذهبى على المتن الصخرى

والقمر على مفرقه العالى

ديك الريح

ايه يا زمن التبريح

البرج تهاوى فى مستنقعك الملحى

ساخ فى الأوشال الدبقه

قائمتا البرج المجروح

. . . .

اه يا وطنى .

ويتابع الشاعر رحلته فى تجسيد مأساة الوطن المهزوم ، فينقلها من صورة الجوهرة الساقطة فى الوحل ، وصورة البرج المجروح السائخ فى الأوشال .. الى صورة القصر الأسطورة المغتصـــب ، القصر الذى تتوالد فيه الألوان ، ويتجدد ايقاعها فيه على ايقاع الموسيقى ، وتتولد فيه الموسيقى من طرقات الأنسام على الشرفات الزهريات .. القصر الحلم ، أو القصر الذى كان واقعا فأصبح حلما ، ان الفقد الذى يحسه الشاعر ازاء هذا القصر المغتصب يخلع على كل حجر من أحجـــاره أسطورة من أساطير الخيال .. أو هكذا أراد الشاعر لقصره أن يكون حتى يعمق فينا حـــس المأساة بفقده واغتصابه :

أبكى قصرا أسطوريا من جلوة ألوان

تغزل حين تمد اليها الشمس المعطاء

حاجتها من خيط النور الوضاء

جلوة ألوان أخرى ،

تتوالد منها ألوان ، تمسح زرقتها ،

أو خضرتها أو دكنتها فى صدر مرايا

سائلة فى وجه مرايا

يتجدد ايقاع الألوان على ايقاع الموسيقى

الموسيقى تتولد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات

الشرفات ... الزهريات

يتبعثر فيها الورد النابت من طين الأرض المسكيه

عطرا مختلطا منسجما ، كالايقاع

جاء الزمن المنحط ، فحط على القصر الأجلاف

جملوه مخزن منهوبات ، مبغى ، ماخوره

فرت من أبهاء القصر الأسطوره

. . . .

اه يا وطنى .

اخر صور الوطن المهزوم صورة المهر المجنح ، الريش من الفضة ، والوشى اللؤلؤ والياقوت ، لكن الزمن الوغد قد سلط على المهر الأنذال فاقتسموا جوهر عينيه :

أبكى مهرا شاهرا مشدودا فى درب المعراج الى الله

مهرا بجناحين ، الريش من الفضة

والوشى اللؤلؤ والياقوت

مهرا يصهل ويحمحم

ينتظر فارسه المعلم

ايه يا زمن الأنذال

جاء الدجال

الدجالان ، المشرة دجالين ، المائة ، المائتان

نزعوا الريش ، وسلبوا ياقوت الوشى

واقترعوا ،

ثم اقسموا جوهر عينيه اللؤلؤتين

. . . .

اه يا وطنى .

وحين ينتهى الشاعر الى تجسيد الوضعية المأساوية لهزيمة الوطن الجوهرة ، الوطن البرج الشامخ ، الوطن القصر الأسطورة ، الوطن المهر الصاهل — وهى كلها تجسيدات تنزع الى حصار القلق بجو المأساة وجو التمرد عليها معا — حين ينتهى الشاعر الى تجسيد الوضعية المأساوية لهزيمة الوطن على هذا النحو الفاجع ، ينتقل الى تجسيد المعادل التاريخى فى شكله الغابر والمعاصر، والى وقف الحضارة العربية التى أفرزت هذه الهزيمة الفادحة فى مواجهة نوعية أخرى من الحضارات التى تمطى شاعرها حس الفرح الكونى وليس دموع التاريخ المحبط ، كل ذلك يقوله الشاعر فى المقطع الثانى تحت عنوان : (الخجل .. وهل هو شعور غريب ؟) :

وفى هذا المقطع لا يقف الشاعر على مرتفع من الأرض ليصيح : الثأر الثأر .. ولا يقف وراء حائط زجاجى ليلعن الخصب والطبيعة .. ولكنه يقف فى منتصف الساحة الجماهيرية ، يومئ الى ظواهر الكذب النائم فى الشفاه ، والى تهرؤ الوشائج بين أبطالنا التاريخيين وبيننا ، والى اطراق الخجل الشعرى الذى يزحف على صوته وكلماته جنب صديقه النرويجى أو صديقه الروسى أو صديقه الايرانى ، والى حصار الهزيمة الساحق الذى يلتف حوله كالأخطبوط ، ويحز فى وريده كالسكين ... وهو يفضى بكل هذه المضامين ليس من خلال الزعيق أو الادانة ، وانما من خلال لغة دافئة حميمة تكتنز بالقلق الوجودى ، وتعبر بالصورة الشعرية ، وتتعامل بمنطق الحضارة الفكرية والجماليـــــة .

وفى المقطع الثالث (مساءلات) يتمرد الشاعر على انتظار ما يحدث ، ويتوق الى مباشرة الفعل والصحـــو .

وفى المقطع الأخير يتوجع الشاعر لفقدانه معنى الحرية والعدل والحب والعزة والصدق ، ويقع صامتا تحت مطارق أسئلة الفرسان : بول اليوار ، وألبرت بريخت ، ودانتى ، والمتنبى ، والمعرى ، عن معانى هذه الكلمات ، وتشرد خطواته فى الطريق ، تسأله القدم السوداء عن معنى الصمت . (١)

---

(١) صلاح عبد الصبور — شجر الليل — ص ٤٦ وما بعدها .

وهكذا ينتهى الشاعر الى قراره الأخير ، واضعا شعر التمرد على الهزيمة فى بعد مثقف جديد يواجه فيه المتلقى بالحب والرثاء ظواهر المعطى الجمالى فى الكون والطبيعة ،ويأسى بلا حدود لما عفر وجهها من تراب الهزيمة والهوان ، ويتأجج عذابه حين يعيش حصار الشاعر فى خجله المأساوى بين أصدقائه الشعراء الحالمين فى أبهاء الفرح الكونى ، وحصار تاريخه المهزوم فى رقم فاجع يتوقى الشاعر حتى أن يتذكره هو ١٩٦٧ .. ثم يعطى المتلقى كل رفضه وتمرده الصامت والصائت جميعا لموضوع تساؤلات الشاعر اللافحة التى يفجر بها فينا غضبا بلا حدود .

* * *

واذا كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ قد تركت فى وجدان الشاعر العربى المعاصر جرحا غائرا ينزف بالدم والألم ، فانها قد تركت فى شعر التمرد على الهزيمة ملامح التمرد على الحضارة العربية المعاصرة ، حضارة الحبر والورق ، حضارة الشعر الفارغ والشعراء الفارغين ، حضارة القواميس والمقامات والمعلقات والاستجداء بالفكر فى بلاط الملوك الأقزام :

يا حزيران ، ما الذى فعل الشعر ... وماذا أعطى لنا الشعراء ؟
الدواوين فى يدينا طروح ... والتعابير كلها انشاء
كل عام نأتى لسوق عكاظ ... وعلينا العمائم الخضراء
ونهز الرؤوس شل الدراويش ... وبالنار تكتوى سيناء
كل عام نأتى ، فهذا جرير ... يتغنى ، وهذه الخنساء
لم نزل لم نزل نمصمص قشرا ... وفلسطين خضبتها الدماء
سقطت فى الوحول كل الفصاحات ... ومات الخليل والفراء
يا حزيران أنت أكبر منا ... وأب أنت ماله أبناء
يا عصور المعلقات .. مللنا ... ومن الجسم قد يمل الرداء
نصف أشعارنا نقوش وماذا ... ينفع النقش حين يهوى البناء ؟
المقامات لعبة ، والحريرى حشيش ، والفول والعنقاء
ذبحتنا الفسيفساء عصورا ... والدمى ، والزخارف البلهاء
نرفض الشعر كيمياء وسحرا ... قتلتنا القصيدة الكيمياء

ولا يكتفى الشاعر بادانة الشعر ورفض حضارة الحبر والورق ،ولكنه يتوق الى حضارة أخرى يكون الشعر فيها بطلا وهجمة واكتشافا :

نرفض الشعر مسرحا ملكيـــا   من كراسيه يحرم البسطـــاء
نرفض الشعر أن يكون حصانـا   يمتطيه الطغاة والأقويـــاء
نرفض الشعر عتمة ورمـــوزا   كيف تستطيع أن ترى الظلمـاء
نرفض الشعر أرنبا خشبيـــا   لا طموح له ولا أهـــواء
نرفض العاطلين فى قهـــوة الشعـــر دخان أيامهم وارتخـــاء
شعرنا اليوم يحفر الشمس حفرا   بيديه ، فكل شـــئ مضـــاء
شعرنا اليوم هجمة واكتشـــاف   لا خطوط كوفية وحـــداء
كل شعر معاصر ليس فيـــه   غضب العصر ، نملة عرجـــاء

بل ان الشاعر هنا يذهب الى أبعد من مسافة ادانة الشعر ، والى أبعد من التوق الـــى تصحيح مسيرته ، فيتطلع الى نوعية من الشعراء الأنبياء ، أو الشعراء المستشهدين :

ماهو الشعر ، ان غدا بهلوانا   يتسلى برقصه الخلفـــاء
ماهو الشعر حين يصبح فأرا   كسرة الخبز همه والغـــذاء
واذا أصبح المفكر بوقـــا   يستوى الفكر عندها والحـــذاء
يصلب الأنبياء من أجل رأى   فلماذا لا يصلب الشعـــراء ؟ (١)

* * *

ويأخذ شعر التمرد على الهزيمة أيضا اتجاه وضع الهزيمة فى مستوى فكرى ،واقامة جدل بين الفكر الشعرى المقاوم فى الأرض المحتلة من جهة ، وبين الفكر الشعرى الغارق فـــى الدروشة وأحلام الشاى والجنس خارج الأرض المحتلة ، فيقوم الشاعر برحلة شعرية مقارنـــة داخل الذات فى نسقها الأعلى (الشاعر) وداخل الذات الحضارية فى نسقها الأشمل (الفن) ليعود من هذه الرحلة المقارنة بحصاد من الحزن والغضب والتمرد واللاجدوى والاحتجـاج ، وبديننونة كاملة يعلقها على رؤوس الشعراء الهاربين من قدر المواجهة التاريخية خارج الأرض المحتلة ،وقد استطاع نزار قبانى فى قصيدته (الى شعراء الأرض المحتلة) أن يعكس هذا المضمون وأن يجسد هذه القضية .

---

(١) نزار قبانى ـ افادة فى محكمة الشعر ـ ص ١٠ وما بعدها .

ففى المقطع الأول يجسد الشاعر هوية الخلق الشعرى المتفاوتة الى درجة التضاد فى ابداع شعراء المقاومة وابداع الشعراء الاخرين :

شعراء الأرض المحتله
يا من أوراق دفاتركم بالدمع مغمسة والطين
يا من نبرات حناجركم تشبه حشرجة المشنوقين
يا من ألوان محابركم تبدو كرقاب المذبوحين
نتعلم منكم منذ سنين
نحن الشعراء المهزومين
نحن الغرباء عن التاريخ وعن أحزان المحزونين
نتعلم منكم كيف الحرف يكون له شكل السكين •

ثم ينتقل فى المقطع الثانى الى رصد ايحاءات شعر المقاومة فى الشعر العربى المعاصر ، ونضحه من روح الغضب والاحتجاج على موات هذا الشعر ، وتركيب صورة مقززة للشاعر العربى خارج الأرض المحتلة ، تصل به الى مشارف الخيانة والاحباط :

شعراء الأرض المحتله
يا أجمل طير يأتينا من ليل الأسر
يا حزنا شفاف العينين نقيا مثل صلاة الفجر
يا شجر الورد النابت من أحشاء الجمر
يا مطرا يسقط رغم الظلم ورغم القهر
نتعلم منكم كيف يغنى الغارق من أعماق البئر
نتعلم كيف يسير على قدميه القبر
نتعلم كيف يكون الشعر
فلدينا قد مات الشعراء ومات الشعر
الشعر لدينا درويش يترنح فى حلقات الذكر
والشاعر يمسح حوذيا لأمير القصر
الشاعر مخصى الشفتين بهذا العصر

يمسح للحاكم معطفه ويصب له أقداح الخمر

الشاعر مخصى الكلمات ، وما أشقى خصيان الفكر .

ويتابع الشاعر فى المقطع الثالث ادانته لفكر المرحلة الشعرى ، ويدمغه بالخيانة والانهزامية والهروب ، وباللجوء العاجز المتهرىء الى القوى الفوقية فى اتكالية حمقاء ، فى نفس الوقت الذى تنتهك فيه مقدساتهم الدينية فلا يغضبون لها ، وهنا تشتعل المفارقة الرهيبة ، فبينما هم يضيعون مقدساتهم على الأرض اذا بهم يتطلعون الى عون القوى الخالقة فى السماء !!

شعراء الأرض المحتله

يا ضوء الشمس الهارب من ثقب الأبواب

يا قرع الطبل القادم من أعماق الغاب

يا كل الأسماء المحفورة فى ريش الأهداب

ماذا نخبركم يا أحباب

عن أدب النكسة ، شعر النكبة ، يا أحباب ..

ما زلنا منذ حزيران ، نحن الكتاب

نتمطى فوق وسائدنا ، نلهو بالصرف وبالاعراب

يطأ الارهاب جماجمنا ونقبل أقدام الارهاب

نركب أحصنة من خشب ونقاتل أشباحا وسراب

وننادى : يارب الأرباب

نحن الضعفاء .. وأنت المنتصر الغلاب

نحن الفقراء .. وأنت الرزاق الوهاب

نحن الجبناء .. وأنت الغفار التواب

شعراء الأرض المحتله ..

ما عاد لأعصابى أعصاب

حرمات القدس قد انتهكت وصلاح الدين من الأسلاب

وابنة (دايان) كمومسة تتمهر فى ظل المحراب

ونسمى أنفسنا كتاب !!

وفى المقطع الرابع والأخير يتوجه الشاعر الى اصدقائه من شعراء المقاومة فى الأرض المحتلة بالتحية ، ويضمن رسالته الشعرية اليهم عذاب الوجود فى وسط شعرى حاشد بالقزامة والفداعة والدروشة والغياب :

محمود الدرويش سلاما
توفيق الزياد سلاما
يا فدوى طوقان سلاما
يا من تبرون على الأضلاع الأقلاما
نتعلم منكم كيف نفجر فى الكلمات الألغاما
ما زال دراويش الكلمه
فى الشرق يكشون حماما
يحسون كئوس الشاى الأخضر يجترون الأحلاما
لو أن الشعراء لدينا
يقفون أمام قصائدكم
لبدوا .. أقزاما .. أقزاما (١) !!

* * *

ويأخذ شعر التمرد على الهزيمة اتجاه رفض محاولات تذويب الشخصية العربية ، وادانة أولئك الذين يريدون طمس محتواها القومى والعقيدى ، وربطها بأيديولوجية سياسية نابعة من هنا أو من هناك .. ولكن شعر هذا الاتجاه لا يعنى تطويب كل ما هو عربى لأنه عربى ، فهو ثائر فى وجه الانهزامية العربية ، غاضب على تحجر العقل العربى فى وضعه العشوائى ، متمرد على بطولات التمثيل والطلاء :

ما لنا ما لنا نلوم حزيران وفى الاثم كلنا شركاء
من هم الأبرياء ؟ نحن جميعا حاملوا عاره ولا استثناء
عقلنا ، فكرنا ، هزال أغانينا ، رؤانا ، أقوالنا الجوفاء
نثرنا ، شعرنا ، جرائدنا الصفراء ، والحبر ، والحروف الاماء

---

(١) نزار قبانى — مهرجان الشعر الثامن (١٩٦٩) — ص ١٠٥ وما بعدها .

البطولات .. موقف مسرحى ، ووجوه الممثلين طلاء

وفلسطين بينهم ، كمزاد ، كل شار يزيد حين يشاء

ولكن الشاعر رافض فى النهاية أن يكون الخروج من هذه الوضعية التاريخية الخرافية من خلال الانعزال أو من خلال التبعية ، لأن اليمين الغربى جبان ، ولأن اليسار الشرقى أكثر جبنا ، فكلاهما مسلط على رقابنا كالسكين :

وحدويون ، والبلاد شظايا — كل جزء من لحمها أجزاء

ماركسيون والجماهير تشقى — فلماذا لا يشبع الفقراء ؟

قرشيون لو رأتهم قريش — لاستجارت من رملها البيداء

لا يمين يجيرنا أو يسار — تحت حد السكين نحن سواء (١)

وفى هذا الاتجاه — اتجاه رفض تذويب الشخصية العربية وافنائها فى غيرها ، تمردا على التبعية فى شكلها السياسى والعقيدى — تنطلق قصيدة الشاعرة العراقية نازك الملائكة : (ثلاث أغنيات شيوعية) بما تنطوى عليه هذه القصيدة من سخرية شفافة ، وروح رومانسى متمرد عذب الاندفاع ، وفضح لحمامات الدم التى ترتكب باسم الزحف الأحمر على المنطقة العربية الغائصة فى أحلام سلام بلا حدود ...

والقصيدة تبدأ باثارة حس التوتر والمراقبة الذى يتسم به النظام الشيوعى ، والذى يعلق من مراقبة الأحياء الى مراقبة الأشياء كما ترى الشاعرة :

اذا نزل الليل هذى الروابى ، فقم يا رفيق

نراقبه من ثقوب الدجى فى السكون العميق

لعل الظلام يمد مؤامرة فى الخفاء

ويحبكها مع ضوء النجوم وصمت المساء

فهذى الروابى ، وذاك الطريق

وهذا الدجى ، كلهم عملاء .

فاذا أفلحت هذه الفاتحة فى اثارة حس التوتر المصحوب بحس السخرية الشفافة اللاذعة ، مضت القصيدة فى تعرية الصيغة غير الاخلاقية التى تراقب بها حتى ظواهر الطبيعة الساذجة ،

---

(١) نزار قبانى — افادة فى محكمة الشعر — ص ١٧ وما بعدها .

وبدهى أن الشاعرة لا تقصد هنا الى ظواهر الطبيعة الجامدة وانما هى تقصد الى ظواهر الطبيعة الانسانية حين تقع فى قبضة هذا الظل الجائع المرتاب :

وسوف نفتش حتى الأريج ، وحتى المطر

نقلب حتى خيوط الضياء ، ولون الزهر

ونفضح ما دبرت كل جاسوسة زنبقه

وما روجته العصافير بالرقص والزقزقه

وانا لنعلم أن القمر

تآمر ، فلننصب المشنقه .

ولا تستمر الشاعرة طويلا فى اسقاط همومها على ظواهر الطبيعة البريئة ، ولكنها تخطو نحو تعرية الواقع السياسى وتسليط بعض الضوء على ما يراد بهذه الأمة من تذويب وتخريب باسم التقدمية التى كم ارتكب باسمها من مجازر :

رفيقى تعال لنسحق رجعية الياسمين

وتزوير سوسنة نذلة وعريش لعين

وتلك الينابيع ان دسائسها أبديه

وهذا الأصيل يذيع أراجيفه الفستقيه

حذار رفيقى ، فللورد دين

وهذا الشذى روحه عربيه .

ثم ترفع الشاعرة يديها فى وجه اللون الأحمر الزاحف ، وتجسد الرعب المأساوى الذى يثوى فى أطواء هذا اللون الخصان بدم الربيع والأطفال ، وتشهر سيف سخريتها على مفارقات دلالة الورد فى رقته ووداعته ، ودلالة الدم فى بشاعتها ودمامتها :

تحية شقائق النعمان

يا أختنا الحمراء

يا شفة ساخنة الألوان

مترعة دمـــاء

* *

أختاه أنت أشرف الورود
رمز الدم المــراق
يا لون ما نضمر من حقود
محرقة الأشــواق

* *

وردتنا الشريفة الحمراء
يا راية الكفـــاح
يا حمرة القتلهلك الدماء
فاغرة الجـــراح

* *

ان تظمأى فبالدم المنعش
أختاه لا نبخــل
هيهات يا حمراء أن تعطشى
وثم من نقتـــل

* *

من أجل هذا اللون نجرى النجيع
جداولا تنثـــال
وباسمه نقتل حتى الربيـــع
ونذبح الأطفـــال

* *

يا شفة تلمظت بالـــدم
يا غلة محرقـــه
بحقدنا نقسم أن تسلمـــى
يا وردة المشنقــه

* *

والآن جئناك به فاحتسى
من لونه المغـرى
دم كثير فاشبعى وانعسى
يا أخت واحمرى

* *

وفى آخر مقاطع القصيدة تجسد الشاعرة موقفا دراميا فائرا بدموية الصراع المصيرى مع القاتل القادم من بعيد يريد احلال فكره واقتلاع فكر المنطقة ، ولكن أشلاء انسان المنطقة تصحو من تراب المذبحة قابضة على هويتها الحقيقية ، مستعصية على جحيم التذويب والتغريب حاملة سيف تمردها البطولى آلافا وآلافا .. فلا يملك هذا القاتل القادم من بعيد سوى أن يطرق فى انحناء مسرحى ، لاعنا خصوبة هذه الأرض التى تلد على الجدب ملايين الرجال :

ظلمة لافحة ، وخز ، صراخ فى وجودى
الرياح السود ملح فى دمى ، فوق خدودى
خنجرى أغمدته فى رئتى هذا الغلام
وجززت الورد من خديه حبا للسـلام
فاذا أشلاؤه تصحو وتحيا من جديـد
وأراه باسطا منتصبا تحت الظـلام
ومن الآفاق ينهال دوى
عربى عربى عربى

ثم ماذا ؟ أصبح الدرب أعاصير وقصفا
الغلام الأرعن الغادر قد أصبح ألفـا
هبطوا لم أدر من أين صبايا وشبابـا
أوجه أسقيت السمرة والشمس شرابـا
بدلوا أمنى شكوكا ومحاذير وخوفـا
وتهاوى حلمى الأحمر للأرض ترابـا

لاعنا تسعين مليون محيــــا

عربيا عربيــا عربيــــا (١)

* * *

واذا كان اتجاه رفض تذويب الشخصية فى شعر التمرد على الهزيمة قد اتخذ موقف التأبى على التبعية لليمين أو اليسار فيما مضى من قصائد ، فانه فى شعر شعراء الأرض المحتلة قد اتخذ موقف الانتماء المطلق للأرض والتاريخ ، واحتضان كل مفردات الحضارة العربية بكل جوانبها المضيئة والمظلمة كلون من ألوان الرد البطولى على محاولة سحب الاحساس بهذا الانتماء من الجماهير العربية فى فلسطين المغتصبة .. ان الشاعر هنا لا يتهرب من الجانب السالب فى الحضارة العربية المعاصرة بفقره ، وعشقه للانجاب ، وغضبه الثورى ، وريفيته ولكنه ينحنى على كل أولئك فى تعاطف واعزاز حميم ، ليؤكد للغاصب أن العربى مقدود من طين هذه الأرض ، وأنه جزء عضوى من حركة الواقع الانسانى فى هذه المنطقة لا ينفصل عنها تحت أى من الضغوط الآنية أو المحتملة .. يقول محمود درويش (٢) فى قصيدته : (بطاقة هوية) لرجل البوليس الصهيونى :

سجل ..

أنا عربى ..

ورقم بطاقتى خمسون ألف

وأطفالى ثمانية .. وتاسعهم سيأتى بعد صيف

فهل تغضب ؟

الى هنا .. والشاعر بعد لم يثر حفيظة الغضب عند العدو المستجوب ، ولكنه يتدرج الى تفجير غضبه وانفجاره :

سجل ..

أنا عربـــى

---

(١) نازك الملائكة ــ شجرة القمر ــ ص ١٧٤ وما بعدها .

(٢) شاعر فلسطينى معاصر نشأ فى الارض المحتلة ، ثم خرج اخيرا وتنقل فى البلاد العربية واستقر فى بيروت .

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفالي ثمانيـــة

أسل لهم رغيف الخبز ، والأثواب ، والدفتر

من الصخر ..

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصغر

أمام بلاط أعتابـــك

فهل تغضب ؟

نعم يغضب ، فهو في وضعيته المحتلة يريد أن يكون السيد ، والمتصدق .. وقـــد يستحيل غضبه الى شلال حين يتحرى انسان مهزوم أمامه من كل شئ الا من تاريخه وهويته :

سجـــل ..

أنا عربـــي ..

أنا اسم بلا لقـــب

صبور في بلاد كل ما فيها .. يعيش بفورة الغضب

جذوري .. قبل ميلاد الزمان رست .. وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون ..

وقبل ترعرع العشـــب

أبي .. من أسرة المحراث .. لا من سادة نجب

وجدي .. كان فلاحا .. بلا حسب ولا نسب

وبيتي .. كوخ ناطور .. من الأعواد والقصـــب

فهل ترضيك منزلـــــتي ؟

أنا اسم بلا لقـــب !!

والاسم الذى بلا لقب هنا هو اسم (العربي) لست محمدا ولا محمودا ولا أى اسم من الأسماء ، أنا فقط (عربي) ، عربي بكل خشونته ، وبكل مظهريته ، وبكل وضعيته :

سجـــل ..

أنا عربى ..

ولون الشعر فحمـى

ولون العين بـنى

وميزاتى .. على رأسى عقال فوق كوفية

وكفى صلبة كالصخر تخمش من يلامسهـا

وأطيب ما أحب من الطعام : الزيت والزعتر

وعنوانـى :

أنا من قرية عزلاء منسيـه

شوارعها بلا أسمـاء

وكل رجالها .. فى الحقل والمحجر

. . . .

فهل تغضـب ؟

هنا لابد أن يغضب المحتل حين يحاصره الشاعر فى وضعية السارق ، وحين يحاصر نظامه فى وضعية المغتصب ، وحين يرفع يده فى وجهه مؤكدا أنه انسان حضارة وسلام ، ولكنه على استعداد لكى يصير وحشا يأكل لحم مغتصبه :

سجـل ..

أنا عربـى ..

سلبت كروم أجدادى

وأرضا كنت أفلحها أنا ، وجميع أولادى

ولم تترك لنا ، ولكل أحفادى

سوى هذى الصخور .. فهل ستأخذها .. حكومتكم .. كما قيلا ؟

اذن ..

سجل .. برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس ..

ولا أسطو على أحد

ولكنى .. اذا ما جعت .. اكل لحم مغتصبى

حذار .. حذار .. من جوعى .. ومن غضبى !! (١)

اذن فالشاعر انسانى النزعة بلا حدود ، فهو لا يكره ولا يتعصب ، ولكنه يتمرد ــ بما هو انسانى ــ على الظلم والاستغلال والاحتلال والعنصرية الكالحة التى يمثلها الغاصب الصهيونى فى الأرض المحتلة .

ويطل الشاعر الفلسطينى توفيق زياد على رفض تذويب الشخصية فى شعر التمرد على الهزيمة من منظور اخر .. انه يتوجه الى تاريخ المأساة بالتأمل والتذكار ، يرصد ايقاعها المأساوى بوعى الشاعر المناضل ، ويحفر كل نبضة حزن على ورقه ، على زيتونه ، على قبور أمواته .. يحفر رقم كل قسيمة سلبت من أرضه ، وموقع كل قرية وحدودها ، وشكل الأشجار والأزهار والأنهار والسجانين ودوسيهات حراسه .. يحفر اسم (كفر قاسم) وحكايات القمر والبئر .. وكل فصول مأساته .. لكى لا ينسى .. يقول توفيق زياد فى قصيدته : (على جذع زيتونة) :

لأنى لا أحيك الصوف

لأنى كل يوم عرضة لأوامر التوقيف

وبيتى عرضة لزيارة البوليس .. للتفتيش " والتنظيف "

لأنى عاجز أن أشترى ورقا

سأحفر كل ما ألقى ..

وأحفر كل أسرارى

على زيتونة .. فى ساحة الدار

ان الشاعر ليس مولعا بالحفر الجمالى الذى يتلهى به الفارغون ، لن يحفر على جذوع الأشجار وجه حبيبته ولا صورة قلبين يخترقهما سهم " كيوبيد " .. ان همومه أكبر من هذه الهموم الصبيانية الغارقة فى الأحلام :

سأحفر .. قصتى .. وفصول مأساتى ..

وآهاتـــى ..

---

(١) محمود درويش ــ ديوان الوطن المحتل ــ ص ١٠٥ وما بعدها .

(٢) شاعر فلسطينى معاصر ، يعيش حتى اليوم فى الأرض المحتلة .

على بيارتى ، وقبور أمواتى
وأحفر كل مر ذقتـــه ..
يمحوه عشر حلاوة الاتى

ان (الاتى) يسكن كلمات الشاعر تخطيا لوحشة الحاضر ووحشيته ، ولذلك فالشاعـــر يكنز فيه غضبه المقدس ، وحقده المشروع ، وتمرده على التذويب المستهدف من كل عمليات التصفية الجسدية والنفسية :

ساحفر رقم كل قسيمة .. من أرضنا سلبت
وموقع قريتى ، وحدودها ، وبيوت أهليها التى نسفت
وأشجارى التى اقتلعت
وكل زهيرة برية سحقت
وأسماء الذين تفننوا فى لوت أعصابى وأنفاسى
وأسماء السجون ، ونوع كل كلبشة شدت على كفى
ودوسيهات حراســـى
وكل شتيمة صبت على رأسى

نحن ــ فى هذا الشعر ــ لا نتوقف طويلا أمام بعض مفرداته التى يمكن أن تنتمى الـــى المصطلح العامى لا الى المصطلح القاموسى ، فالقضية أكبر من كلمة تنتمى الى هنا أو تنتمى الى هناك .. ان القضية هى هل تنتمى (الشخصية) وليس الكلمة الى أرضها وترابها وتاريخها .. أو الى سيف الغزو وزحفه الهاجم ؟ .. ولقد حسم الشاعر هذا الخيار ، وأعلن تمرده علـى التذويب والتخريب ، ورمز الى جذوره وتاريخه وتراثه على هذه الأرض بقسيمة التمليك ، وحدود القرى ، وأشجاره المقتلعة الباقية .. كما رمز الى رفض الانحناء ، بأسماء جلاديه ، وعناوين سجونه ، ونوع القيد الذى كبله ، وملفات حراسه ، ونوعية الشتائم التى كانت تمطره وتحاصره .. ان رصد هذا التاريخ ليس لمجرد الذكرى ، انه ابقاء على جذوة الغضب فى عنفوان مدها واندلاعها ، وسيتمادى الشاعر فى حفر تاريخ اخر :

وأحفر : (كفر قاسم لست أنساها)
وأحفر : (دير ياسين تشرّش فىّ ذكراها)

وأجفر : (قد وصلنا قمة المأساة ٠٠ لاكتنا ٠٠ ولكناها

ولكنا ٠٠ وصلناها)

سأجفر كل ما تحكى لى الشمس

ويهمسه لى القمر

وما ترويه قبرة

على البئر التى عشاقها هجروا

لكى أذكر

سأبقى قائما أحفر

جميع فصول مأساتى

وكل مراحل النكبه

من الحبه

الى القبه

على زيتونة ٠٠ فى ساحة الدار (١)

ولأن شعر المقاومة يصدر عن احساس حقيقى بالانتماء والمواطنة وعشق مفردات الأرض والتاريخ ، فقد استحال على المحتل من خلال كل صيغ التذويب والارهاب أن يفتن شاعر المقاومة عن ايمانه الوطنى ، أو أن يسرب اليه فى ظلام السجون صدى انهيار ، فقد اكتشف من خلال التجربة أنه فوق عوامل التحلل ، وعلمه حديد السلاسل عنف النسور وان كان لم يفقده رقة المتفائل ، يقول محمود درويش :

وطنى يعلمنى حديد سلاسلى — عنف النسور ، ورقة المتفائل

ماكنت أعرف أن تحت جلودنا — ميلاد عاصفة وعرس جداول

سدوا على النور فى زنزانة — فتوهجت فى القلب شمس مشاعل

كتبوا على الجدران رقم بطاقتى — فنما على الجدران مرج سنابل

رسموا على الجدران صورة قاتلى — فمحت ملامحها ظلال جدائل

وحفرت بالأسنان رسمك داميا — وكتبت أغنية الظلام الراحل

---

(١) توفيق زياد — ديوان الوطن المحتل — ص ٥١٧ — ٥١٨ .

أغمدت فى لحم الظلام هزيمتى — وغرزت فى شعر الضياء أناملى
والفاتحون على سطوح منازلى — لم يفتحوا الا وعود زلازلى
لن يبصروا الا توهج جبهتى — لن يسمعوا الا صرير سلاسلى
فاذا احترقت على صليب عبادتى — أصبحت قديسا بزى مقاتل (١)

ان شعر الأرض المحتلة لا ينبغى أن يحاكم بمنطق الظاهرة النقدية الأكاديمية ، على الأقل فى اطاره الشكلى ، لأنه ينحنى على مفردات الواقع المأسور ليشكل منها قاموسه الخاص ، كما رأينا فى قصائد : درويش وزياد .. ان (المقال .. والكوفية .. والناطور .. والزعتر .. والدوسيهات .. والكلبشة .. والبطاقة .. والحبة .. والقبة .. كلها يمكن أن تكون قاموسا شعريا دارجا .. ولكن انحناء الشاعر عليها هنا ليس ايثارا للترخص الفنى ، بقدر ما هو تجييش للذاكرة والتاريخ من خلال ضغطه على مفردات الواقع الحميم المختلط فى واعية الجماهير بمعنى الأرض والمواطنة !!

* * *

وأخيرا يذهب شعر التمرد على الهزيمة فى اتجاه السخرية من المنطق الدينى المغلوط الذى أصبح منطق الواقع فى الأرض المحتلة ، ويتكئ هذا الاتجاه فى اثارته لحس التمرد عند المتلقى على عكس الحقائق الدينية والتاريخية ، وعلى اعطاء الظلم والعبودية معنى العدل والحرية وعلى الاستفهام الاستنكارى عن الحقائق البارزة التى لا تحتاج فى ثبوتها الى تدليل .. وربما كانت قصيدة (رغيف الخبز) للشاعر الفلسطينى ـ من الأرض المحتلة ـ راشد حسين (٢) ، نموذجا لهذه النوعية الشعرية :

الله أصبح "غائبا" يا سيدى — صادر اذن حتى بساط المسجد
وبع الكنيسة فهى من أملاكه — وبع المؤذن فى المزاد الأسود
حتى يتامانا أبوهم غائب — صادر يتامانا اذن يا سيدى

لا تعتذر ، من قال انك ظالم ؟ — لا تعتذر ، من قال انك معتدى ؟

---

(١) محمود درويش ـ ديوان الوطن المحتل ـ ص ٢٤٦ .
(٢) شاعر فلسطينى معاصر يعيش حتى اليوم فى الأرض المحتلة .

حررت حتى السائمات غداة أن ... أعطيت " ابراهام " أرض " محمد "
فخيولنا فوق الجبال طليقة ... والثور يستشفى أمام المذود
والحقل يقرئك السلام فقمحه ... شكر تجمع فى بحيرة عسجد
أو لم " تحرر " عنقه من حاصد ... قاس ليصبح ملك " أمد ن سيد "
هل " شعبك المختار " أمد ن سيد ... أم شعبك المختار " أمد ن معتد "
أنا لو عصرت رغيف خبزك فى يدى ... لرأيت منه دمى يسيل على يدى (١)

هذه هى أبرز الظواهر التى دار حولها شعر التمرد على الهزيمة ، وقد حاولنا أن تكون النصوص الشعرية فيها معبرة عن تمام الظاهرة بلا احالة على ديوان أو مصدر من مصادر الشعر ، لأن الظاهرة الشعرية لا تتحقق الا فى النص الشعرى ، أما تلخيصه أو الاحالة عليه أو نثره فى كلمات ، فان هذا الاتجاه يبقى الظاهرة دائما فى معزل عن الوجود الحقيقى الذى هو هدف الدراسة الأول .

وربما تكون بعض النصوص التى أوردناها قد طالت بعض الشئ ، ولكن حرصنا على استجلاء جوانب الظاهرة كان أسبق من حرصنا على الاجتزاء والبتر ، فأطلقنا للنماذج حرية التمام حين يتحتم هذا المعنى ، وأومأنا الى بعض المقاطع والأبيات اذا كان فى الايماء ما يغنى عن اثباتها ، وهكذا نمضى مع بقية الرحلة وبقية النصوص .

---

(١) راشد حسين ــ ديوان الوطن المحتل ــ ص ٥٥٠ .

الفصـــــل الثانــــــى :

التمـــرد علـــى الصمـــت والقهـــر

التمرد على الصمت :

اذا كان شعر التمرد على الهزيمة يشكل ظاهرة حقيقية فى ابداعنا الشعرى المعاصر ، فان شعر التمرد على الصمت يشكل هو الاخر ظاهرة حقيقية فى هذا الابداع .. وليس بين اللونين فارق كبير ، لأن شعر التمرد على الهزيمة يضع نفسه من أول الأمر على خط مناجزة الاحساس بالتمزق والاحباط والانهيار ، بينما يقف شعر التمرد على الصمت حافزا على مواصلة موقف المواجهة ، وتعرية كل الروافد المشبوهة التى صبت فى نهر الهزيمة الكبير ... وقد يسبق شعر التمرد على الصمت حلول الهزيمة فيحذر من احتمالات حلولها ، ويناجز تحت هذه الراية كل قوى الظلام والكبت ، شاهرا فى وجهها سلاحه التاريخى : (الكلمة) !!

والكلمة فى شعر التمرد على الصمت تشع دلالات كثيرة متباينة ، ولكنها جميعا تلتقى فى النهاية عند دلالة عامة واحدة ، هى : رفض التحجر بالصمت ، والتوق الى عالم كل ما فيه حرية وجدل وصراع وفلسفات ... ان الشاعر لا يدين الصمت تعشقا للثرثرة ، فالثرثرة أعدى أعداء حرية الكلمة .. وهو لا يغامر من أجل الكلمة توقا الى موقف مظهرى ، فقضية البوح قد تصل به الى حبل المشنقة أو الى نطع السياف .. واذن فالكلمة رسالة نضالية تلقى على شاعرها عبء أن يملأها بالفحوى ، وأن يجالد بها قوات الظلام المتربصة بحرية الانسان .

ونستطيع أن نوجز دلالات الكلمة فى شعراء التمرد على الصمت فى هذه الظاهرة :

ملازمة الكون والوجود بالفعل أو القوة .. والتأبى على المساومة والاخضاع والتبعية .. والالتزام المطلق بالصدق والشرف .. وحمل مفهوم الحضارة المفكرة الشاعرة .. وتجسيد الجدل التاريخى بين الحرف والسيف ، وبين الفارس والصليب .. وفضح المحتوى العابث لفهم الكلمة كحركة صوتية بعيدة عن حركة الفعل .. والرحيل الى مدن العشق والتألق أو الانطفاء بالكلمة على أسوار المستحيل .. ورفضها لذاتها اذا حرفها الشاعر فتلهى بها بينما تخوض الجماهير معركتها ضد الجهل والظلام .. وتلمس البوح من أصحاب الرؤية البعيدة اتقاء لما يحمل الاتى من رياح .

فأما ملازمة الكلمة للكون الانسانى وجودا وعدما فهى من هذه الوضعية تبرر نفسها تماما ، فماذا يعنى الوجود المادى للانسان اذا سلب قيمة أن يعبر عن معنى حلوله فى الكون ؟

ان الشاعر الرافض للصمت يرفض أن يحيا الحياة بلا كلمات ، قد يكون وجود الكلمة هنا وجودا بالفعل وقد يكون وجودا بالقوة ، ولكنه وجود يطالب بالتحقق على نحو من الأنحاء .. يقول الشاعر خليل مطران – حين طاردت السلطة الحاكمة كل الأقلام الحرة ، وحاربت الصحافة بسيف قانون المطبوعات – معبرا عن فهمه لدلالة الكلمة الوجودية ، وامكان تحققها بالقوة اذا صودر تحققها بالفعل :

شردوا أخيارها برا وبحرا   واقتلوا أحرارها حرا فحرا
انما الصالح يبقى صالحا   أبد الدهر ويبقى الشر شرا
كسروا الأقلام هل تكسيرها   يمنع الأيدى أن تنقش صخرا ؟
اقطعوا الأيدى هل تقطيعها   يمنع الأعين أن تنظر شزرا ؟
أطفئوا الأعين . هل اطفاؤها   يمنع الأنفاس أن تصعد زفرى ؟
أخمدوا الأنفاس ، هذا جهدكم   وبه نجاتنا منكم ، فشكرا !! (١)

ان التلازم الوجودى بين الانسان والكلمة من جهة ، والاصرار على تحقق الكلمة بالفعل أو بالقوة من جهة أخرى ، يشكل دلالة واضحة وقاطعة فى هذه الأبيات .. ان الحياة شرطها أن يقول الشاعر ، والا فالموت هو البديل الوحيد .. والكلمة اذا سجنت صوتا وحرفا فانها قادرة على العمل من خلال تشكيل فنى ، فاذا بتروا اليد المبدعة فان الكلمة تأخذ وضعها الهجومى فى الأعين المشتعلة بجنون الغضب ، فاذا أطفئوا هذه الأعين فان الكلمة تعمل من خلال ما يتصعد فى الأنفاس من زفرات ملتهبات .. ان الفن التشكيلى الغاضب ، وكذلك الأعين المشتعلة بالغضب ، وكذلك الأنفاس الزافرة بالاحتجاج .. تتحدث جميعها بكلمات ساطعة وان تكن غير منطوقة ، وتعطى فى النهاية دلالة التلازم الوجودى بين الانسان والكلمة ، ودلالة الاصرار على تحقق الكلمة بالفعل أو بالقوة .

وفى نفس هذا الاتجاه يرسل شاعر النيل (حافظ ابراهيم) صيحته المدوية الصافعة لوجه الاحتلال الانجليزى ، رابطا بين حركة الوجود المادى وحركة التعبير عنه :

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا   واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
واملئوا البحر ان أردتم سفينا   واملئوا الجو ان أردتم رجوما

---

(١) خليل مطران : ديوان الخليل – الجزء الثانى – ص ٩ .

وأقيموا للعسف فى كل شبر (كنستبلا) بالسوط يفرى الأديما
اننا لن نحول عن عهد مصر أو ترونا فى الترب عظما رميما (١)

وعلى نفس هذا اللحن الأساس ينوع الشاعر (على الغاياتى) حين أعادت حكومة بطرس غالى (١٩٠٩) قانون المطبوعات ، وكان قد سن زمن الثورة العرابية وطوته الأيام :

لئن قيدوا منى اليراع وأوثقوا لسانى فقلبى كيفما شئت ينطق
فلا يأمنوا تلك القلوب فانها دماء أراها أوشكت تتدفق (٢)

* * *

وأما دلالة الكلمة فى شعر التمرد على الصمت على تأبيها على منهج المساومة والاخضاع والتبعية ، ايمانا بشرف الكلمة ورفضا لتمثيل دور الذين لا ينطقون ، فتبين فى عديد من الاشكال.

فهى متأبية على المساومة فى قول مطران – وقد هدده (مصطفى فهمى) رئيس الوزراء بالنفى اذا لم يكف عن المقاومة بالكلمة :

أنا لا أخاف ، ولا أرجى فرسى مؤهبة وسرجى
فاذا نبا بى بطن بر فالمطية بطن لج
لا قول غير الحق لى قول ، وهذا النهج نهجى
الوعد والايعاد ما كانا لدى طريق فلج (٣)

وهى متأبيه على الاخضاع فى قول محرم بمناسبة صدور قانون المطبوعات :

صبوا المداد ، وحطموا الأقلاما واطووا الصحائف ، وانزعوا الأفهاما
أيسوس رب الدهر منا أمة تبغى حياة المجد ، أم أنعاما (٤)

وهى متأبية على التبعية فى ادانة الشاعر القروى – حين قام المجلس النيابى فى لبنان تحت رعاية المندوب السامى الفرنسى – لصمت نوابه المشبوه :

وطن تحيرت العبيد لذله وأذل منه رئيسه والمجلس
جاء المفوض بالعليق فحمحموا وثنى عليهم بالشكيم فأسلسوا
لا تسلقوهم بالكلام فانهم جلسوا ، وهل نخبوا لكى لا يجلسوا

---

(١) حافظ ابراهيم – ديوان حافظ ابراهيم – الجزء الثانى – ص ١٠٨ .
(٢) على الغاياتى – وطنيتى – ط ٣ – ص ٦٢ .
(٣) خليل مطران – ديوان الخليل – الجزء الثانى – ص ٩ – ١٠ .
(٤) احمد محرم – ديوان محرم – الجزء الثانى – ص ٤٧ .

في كل كرسي تسند نائب ... متكتف ، أعمى ، أصم ، وأخرس
فكأن ذاك البرلمان خريبة ... منبوشة ، وهم الرسوم الدرس (١)

* * *

وأما دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على التزامها المطلق بقضية الصدق وشرف المواطنة فغير محتاجة الى تدليل لأن الكلمة المنافقة والعميلة أنكى من الكلمة الخرساء ، وقد أدان حافظ ابراهيم الكلمة المنافقة الجوفاء في قوله الساخر الموجع :

وكم ذا بمصر من المضحكات ... كما قال فيها أبو الطيب
أمور تمر وعيش يمر ... ونحن من اللهو في ملعب
وصحف تطن طنين الذباب ... وأخرى تشن على الأقرب
وهذا يلوذ بقصر الأمير ... ويدعو الى ظله الأرحب
وهذا يلوذ بقصر السفير ... ويطنب في ورده الأعذب (٢)

كما أدان حافظ أيضا الكلمة العميلة الخائنة في قصيدته الغاضبة (حادثة دنشواي) مسددا سهامه الى المدعي العام (ابراهيم الهلباوي) :

أيها المدعي العموي مهلا ... بعض هذا فقد بلغت المرادا
قد ضمنا لك القضاء بمصر ... وضمنا لنجلك الاسعادا
فاذا ما جلست للحكم فاذكر ... عهد (مصر) فقد شفيت الفؤادا
لا جرى النيل في نواحيك يا (مصر) ولا جادك الحيا حيث جادا
أنت أنبت ذلك النبت يا (مصر) فأضحى عليك شوكا قتادا
أنت أنبت ناعقا قام بالأمس فأدمى القلوب والأكبادا
ايه يا مدره القضاء ويا من ... ساد في غفلة الزمان وشادا
أنت جلادنا ، فلا تنس أنا ... قد لبسنا على يديك الحدادا (٣)

* * *

(١) رشيد سليم خوري — ديوان القروي — ص ٣٠٥ .
(٢) حافظ ابراهيم —
(٣) حافظ ابراهيم — ديوان حافظ ابراهيم — ص ٢١ — ٢٢ .

وأما دلالة الكلمة فى شعر التمرد على الصمت على حملها البطولى لمفهوم الحضارة المفكرة الشاعرة ، فيتضح من خلال كون الكلمة ليست مجرد (حركة عضوية) تصدر عن اللسان والشفتين ، وليست مجرد (تنفيس) عن العالم المائر داخل العقل البشرى ، وانما هى (فكر حضارى) يتألق فى أسطع أنساق التعبير الانسانى (الشعر) .. يقول محمود درويش فى قصيدته (تحد) :

شدوا وثاقى ، وامنعوا عنى الدفاتر ، والسجائر
وضعوا التراب على فمى
فالشعر دم القلب ، ملح الخبز ، ماء العين ..
يكتب بالأظافر ، والمحاجر ، والخناجر
سأقولها ..
في غرفة التوقيف ..
في الحمام ..
في الاسطبل ..
تحت السوط ..
تحت القيد ..
في عنف السلاسل
مليون عصفور على أغصان قلبى ..
يخلق اللحن المقاتل !! (١)

ان التمرد على الصمت هنا يحمل مضمونا حضاريا موضوعيا - اذا جاز أن يقال - بمعنى أن البوح المنشود هنا ليس منشودا لتوظيفه فى مواجهة من المواجهات ، بقدر ما هو منشود لوجه الخلق الشعرى أولا ، وان كان هذا الخلق الشعرى فى النهاية يضع نفسه على خط المواجهة وفى حومة الميدان .

* * *

---

(١) محمود درويش - ديوان الوطن المحتل - ١٨٦ - ١٨٧ .

وأمـا دلالة الكلمة فى شعر التمرد على الصمت على تجسيد صورة الجدل التاريخى بين الحرف والسيف ، بين الفارس والصليب .. فقد أغرق الشعر المعاصر فى اعطائها هذه الدلالة ، ودائما كان ينتصر الحرف والفارس ويتساقط السيف والصليب دخانا تحت وهج الحتمية التاريخية ..

يقول البياتى فى قصيدته : (الفارس فوق المدخنة) :

الشمس والفارس فوق المدخنه

ينازل اللصوص والمشوهين .. بالحروف المؤمنه

يذرع صيف الأزمنـه

يثأر للحقيقة الممتهنه

يحمل فى ضلوعه صليبه ووطنه

يموت فوق المدخنه

وحائط الرصاص والنوافذ المسننه

يمد ألف خنجر منها ، وألف لفظة مبطنه

لتطعنـه

لتطعنـه

وهو يموت حاملا صليبه ووطنـه

ولكن للفارس مع الموت لا يموت ، فهو ينهض من جديد لينازل أعداء الخالدين :

الفارس الميت ألقى كفنه

وعاد فوق المدخنه

ينازل اللصوص والمشوهين بالحروف المؤمنه (١)

وتأخذ قصيدة (الحصار) للبياتى أيضا نفس هذا الاتجاه : تجسيد الجدل التاريخى بين الحرف والسيف ، بين الفارس والصليب ، وأيضا تحكم الحتمية التاريخية هذا الجدل بانتصـار الجانب المفكر منه على الجانب الباطش فيه :

أغمدوا الرمح بصدرى

قطعوا آه لسانـى

---

(١) عبد الوهاب البياتى ـ النار والكلمات ـ ص ٩٣ ـ ٩٤ .

سملوا عينى .. وســـروا ..
تركونى جثة للضبع الماوى على شاطئ نهر
سرقوا نارى وعشبى
أحرقوا واحة حبى
حرموا فى وطنى العالم أشعارى وكتبى
وأقاموا بيننا ألف جدار
آه يا سل الحصار !

هذا هو الفصل التاريخى الذى يستطيعه السيف والصليب .. فما هو الفصل التاريخـــى أو قل ما هو حلم الفصل التاريخى الذى يتراكض فى عالم الشاعر والفنان ؟

جثتى فى شاطئ النهر رماد
نبتت من فوقها زهرة نار
نزع الريح ، وصار
راية .. نسرا وطار
فتحت عينى وكرت موجة تلثم صدرى
أقبل الشاطئ يجرى
طار نسرى
عاد لى صوتى ونحبى
أزهرت واحة حبى
حطمت فى وطنى الأبواب وانهار الجدار
آه يا حلمى الذى ينخر فى قلبى ويا سل الحصار . (١)

* * *

وأما دلالة الكلمة فى شعر التمرد على الصمت على تعرية المحتوى المغلوط لفهم الكلمة على أنها حركة صوتية نائية عن حركة الفصل ، وسط عالم مائج يواجه قدر أن يغضب أو يموت فتظهـــر فى قول نسيب عريضة ، نافضا يده من شعب لا تحرك المأساة منه الا لسانه :

---

(١) عبد الوهاب البياتى ــ النار والكلمات ــ ص ١٥٠ ــ ١٥١ ــ ١٥٢ .

كفنوه ، وادفنوه ، اسكنوه هوة اللحد العميق
واذهبوا ، لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق

هتك عرض ، نهب أرض ، شنق بعض ، لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟ ليس تحيا الحطبه

رب ثار ، رب عار ، رب نار ، حركت قلب الجبان
كلها فينا ، ولكن لم تحرك ساكنا الا اللسان (١)

ان ادانة اللسان هنا ليست ادانة للكلمة بقدر ما هى ادانة من أجل الكلمة ، ولكن بشرط أن نفهم الكلمة دورا حضاريا وفعلا تاريخيا ، وليس مجرد ثرثرة باهتة القرار .

* * *

وأما دلالة الكلمة فى شعر التمرد على الصمت على الرحيل الى مدن العشق الأسطورية ، والتألق أو الانطفاء بالحرف على أسوار المستحيل ، أملا فى تخليق عالم مثالى يثوى فى الحلم النهائى للشاعر وللكلمات فانها تتدفق فى قول البياتى فى قصيدته (الرحيل الى مدن العشق) :

الله والقيثار فى لهفتى اليهما أوقدت نار الدليل
بحت بى العشق وها اننى أموت فى بوابة المستحيل
أدرج بالأكفان ، لكننى أقوم بعد الموت فى كل جيل
أحمل أوراقى مع الريح والعشب الى مدائن العاشقين
أوقظ مولاتى من نومها وعند ليب قمر الياسمين
أصرخ بالموتى وأعدو على ظهر جواد ساحرات الأصيل
أصنع من غدائر الليل للأطفال أقمارا وللمحرين
أموت فى طائرة فوق مدريد وفوق قمم المستحيل
محترقا فى طرق المنتهى .وحاملا نار عصور الجليد

---

(١) نسيب عريضة — الأرواح الحائرة — ص ٦٥ .

وفي فؤادي حسرة : أنـــني ... سوف أعود عاشقا من جديـد
اختار نفس الدرب ، نفس اللظى ... ونفس حبي الرافض المستريب
عنواني البحر وبيتي علــى ... شارف الصحراء عبر النخيـل
رسائلي الطيور في بحثهـا ... عبر مدار الأرض عن أرخبيـل
وكتبي الجبال في عريهـا ... اذ تكتسي عباءة من جليـد
ووطني الحرف ومنفــاي لا ... أبرح في حضرته أستعيـد
كل حبيباتي على ســوره ... انطفأن أو متن كضوء بعيـد

ثم ينهي قصيدته بهذين البيتين :

برح بي العشق ، وها انـــني ... تحت السماوات وحيد طريـد
محترقا في طرق المنتهــى ... وحاملا ناري لعصر جديـد (١)

ان فكرة البعث الأسطوري ، والرحيل الى مدن العشق المجهولة ، واستخدام العنصر الخرافي ، والاصرار على اختيار نفس الدرب ، والضياع في عالم الطبيعة ، واللجوء الى وطن الحرف ، ومعاناة الحصار في مدن الطاعون ، والغناء لعيني الحرية ، والاحتراق في طرق المنتهى ، والعودة بشعلة العشق والحرية الى عصر جديد .. تؤلف البناء العام لقصيدة البياتي ، وتترك في المتلقي احساسا عارما بتوق الشاعر الى الاحتراق والبعث على طريق التحول والصعود ، وترسم بالكلمات لون تمرد العشق بالكلمات ، لأن العاشق هنا ماذا يحمل في قهاته بعد الموت في كل جيل ؟

أجمل أوراقي مع الريح والعشب الى مدائن العاشقين

ووطنه أين ؟ وأين منفاه ؟

ووطني الحرف ومنفــاي لا ... أبرح في حضرته أستعيـد ...

الكلمة هنا هي العاشق والمعشوق ، هي الطريق والغاية ، هي الحرية والموت على خشبة الحريــة .

* * *

---

(١) عبد الوهاب البياتي ـ كتاب البحر ـ ص ٦١ وما بعدها .

وأما دلالة الكلمة فى شعر التمرد على الصمت على رفضها لذاتها ، اذا حرفها الشاعر ، فتلهى بها ، بينما تخوض الجماهير معركتها الفاصلة مع قوى الجهل والظلام .. فان الشاعر كمال عبد الحليم (١) يعكسها فى قصيدته (الى الشاعر التائه) :

أنت تخلو الى النجوم ، الى الزهر ، الى الطير حينما يتغنى
ربة الخمر باركتك فغنيت هراء ورحت تسأل دنا
فى سماء الخيال ضم جناحيك تقع بيننا فتصبح منا
دع جمال الخيال ، وادخل كهوفا للملايين ، وارو للكون عنا
انما الفن دمعة ولهيب ليس هذا الخيال والتيه فنا

قلب الطرف هل ترى غير جهل وهزال ، واهة مكتومه
وعيون قد أغمضت وبخور أطلقوه فراح يذرى سمومه
وجيوش من الخداع تمشيها أكف لغاية مرسومه
وأكف هى المنابع للمال أضاعت سنينها محرومه

دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنا
انما الفن دمعة ولهيب ليس هذا الخيال والتيه فنا (٢)

* * *

وأخيرا فان من دلالات الكلمة فى شعر التمرد على الصمت : تلمس البوح من أصحاب الرؤية البعيدة اتقاء لما يحمل الاتى من رياح .. يقول الشاعر أمل دنقل (٣) فى قصيدته (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) التى صور فيها معاناته الفادحة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، مستلهما وضوح الرؤية فى فارسة الرؤية التاريخية زرقاء اليمامة ، ومازجا مأساته بمأساتها :

أيتها العرافة المقدسه

---

(١) شاعر مصرى معاصر ، من اوائل الشعراء الواقعيين الذين عالجوا قضايا المجتمع فى شعرهم .

(٢) كمال عبد الحليم . اصرار — ص ١٧ .

(٣) شاعر مصرى معاصر يكتب الشعر الحر ، له عدة دواوين .

جئت اليك .. مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسه
منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضـــاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدى المقطوع .. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسه
عن صور الأطفال فى الخوذات ، ملقاة على الصحراء
عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه .. فى لحظة الملامسه
عن الفم المحشو بالرمال والدماء
أسأل يا زرقاء
عن وقفتى العزلاء بين السيف والجدار
عن صرخة المرأة بين السبى والفرار
كيف حملت العار ..
ثم مشيت دون أن أقتل نفسى ؟ دون أن أنهار ؟
ودون أن يسقط لحمى من غبار التربة المدنسه ؟ !

ويناشد الشاعر زرقاء اليمامة — التاريخية والمعاصرة — أن تتكلم ، فالطوفان فى الطريق الى كل شئ ، والتذكار كالسيف قاطع وموجع بلا حدود :

تكلمى أيتها النبية المقدسه
تكلمى .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان
لا تغمضى عينيك .. فالجرذان ..
تلعق من دمى حساءها .. ولا أردها
تكلمى .. لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفى عورتى .. ولا الجدران
ولا اختفائى فى الصحيفة التى أشدها

ولا احتمائى فى سحائب الدخان !

.. تقفز حولى طفلة واسعة العينين .. عذبة المشاكسه

(- كان يقص عنك يا صغيرتى .. ونحن فى الخنادق

فنفتح الأزرار فى ستراتنا .. ونسند البنادق

وحين مات عطشا فى الصحراء المشمسه

رطب باسمك الشفاه اليابسه

وارتخت العينان !)

فأين أخفى وجهى المتهم المدان

والضحكة الطروب : ضحكته

والوجه .. والغمازتان !؟

ويلتفت الشاعر الى عرافته - نبيته المقدسة - كما يقول - فيحذرها من الصمت الذى يستحيل فى النهاية الى سجن وعبودية وقتل ، عاناها جميعا عنترة التاريخى وعنترة القرن العشرين :

أيتها النبية المقدسه

لا تسكتى .. فقد سكت سنة فسنه

لكى أنال فضلة الأمان

قيل لى : " اخرس "

فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان

ظللت فى عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها .. أرد نوقها .. أنام فى حظائر النسيان

طعامى : الكسرة .. والماء .. وبعض الثمرات اليابسه

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذى ما ذقت لحم الضأن

أنا الذى لا حول لى أو شأن
أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان
أدعى الى الموت .. ولم أدع الى المجالسه !!
تكلمى أيتها النبية المقدسه
تكلمى .. تكلمى ..
فها أنا على التراب سائل دمى
وهو ظمىء .. يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذى يخنقنى :
" ما للجمال مشيها وئيدا " ؟
" أجندلا يحملن أم حديدا " ؟
فمن ترى يصدقنى ؟
أسائل الركع والسجودا
أسائل القيودا
" ما للجمال مشيها وئيدا " ؟!
" ما للجمال مشيها وئيدا "؟!

ويرثى الشاعر للكلمات غير المسموعة ، ويخوص فى لحم الأسطورة التاريخية لينتخب منهـا عناصر الاسقاط على تاريخنا الانى :

أيتها العرافة المقدسه
ماذا تفيد الكلمات البائسه
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا
والتمسوا النجاة والفرار

ونحن جرحى القلب ، جرحى الروح والفم
لم يبق الا الموت ، والحطام ، والدمار
وصبية مشردون يعبرون اخر الأنهـــار
ونسوة يسقن فى سلاسل الأسر ، وفى ثياب العار
مطأطئات الرأس ٠٠ لا يملكن الا الصرخات التاعسه

....

ثم يتوجه الشاعر برثائه الرفاف الى زرقاء اليمامة ، ويبالغ فى التخفى بصوته الأسيان حـــتى لا يجرح نذالة أنذال التاريخ المعاصر الأشباه ، الغارقين ما يزالون فى طين الجنس والأضواء والعربـــــات :

ها أنت يا زرقاء
وحيدة عمياء !
وما تزال أغنيات الحب ٠٠ والأضواء
والعربات الفارهات ٠٠ والأزياء
فأين أخفى وجهى المشوها
كى لا أعكر الصفاء ٠٠ الأبله ٠٠ المموها
فى أعين الرجال والنساء !!
وأنت يا زرقاء
وحيدة عمياء !!
وحيدة عمياء !! (١)

* * *

واذن ٠٠ فدلالات الكلمة فى شعر التمرد على الصمت تتردد بين هذه الدلالات السابقة ، ولسنا ننكر أن فى أصوات الشعر العربى المعاصر على مستوى التمرد أصواتا تعطى الكلمة دلالات أخرى غير هذه الدلالات ، ولكننا نزعم أنها دلالات قشرية لا ترقى الى مستوى هذه الدلالات التى توقفنـــا عندها ٠٠ أى أنها لا ترقى الى مستوى الظاهرة اما لسطحية غورها واما لفرديتها المطلقة ٠٠ وفى

---

(١) أمل دنقل ــ البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ــ ص ٢٥ وما بعدها ٠

هذه وتلك ما يصرف شل هذه الدراسة عن تقصى أغوارها المسطحة ، أو رصد نوعيتها الضامرة التى لم تستطع أن تقتحم عالم الشمول .

وهكذا نرى أن الكلمة فى شعر التمرد على الصمت تشع دلالات كثيرة متباينة ، ولكنهـــــا جميعا تلتقى فى النهاية عند دلالة عامة واحدة ، هى : رفض التحجر بالصمت ، والتوق الـــى عالم كل ما فيه حرية وجدل وصراع فلسفات كما قلنا فى مطلع هذه السطور !!

* * *

التمرد على القهـــــر :

قد تبدو ظاهرة التمرد على القهر – في الشعر العربي المعاصر – قريبة قربا يوشـك أن يكون ملاصقا لظواهر التمرد على الهزيمة أو التمرد على الصمت أو التمرد على السلاطين ، وذلـك لاقتراب التخوم الفاصلة بينها وبين هذه الظواهر من جهة ، ولوحدة الأرض التي تتحرك عليهـا مجموعة هذه الظواهر – وهي من بينها – من جهة أخرى .. وهي بالفعل ظاهرة قريبة مـن هذه الظواهر ، ولكن ذلك لا يلغي كونها ظاهرة مستقلة أو على الأقل ظاهرة متممة .

وظاهرة التمرد على القهر تستقل عن ظواهر التمردات الأخرى من وجوه ربما كان أبرزها :

التمرد في وجه قهر الأمن بالخوف والجواسيس والمخبرين .

التمرد في وجه قهر الحياة بالتعذيب والقتل .

التمرد في وجه قهر الحرية بالنفي والمصادرة والسجن .

التمرد في وجه قهر الوفـرة بالتجويع والتعرية .

التمرد في وجه قهر الأصالة بالاستلاب واقتلاع الجذور .

قد تكون هذه الوجوه أثرا صادرا عن القوة الباطشة القادرة على قهر الأمن والحياة والحرية والأصالة والوفـــرة .. وهي كذلك في أغلب الأحيان .. ولكن مواجهة الشعر للقوة في أشكالهـا المتغايرة جردت منها أصناما مكروهة لذاتها قبل أن تكون مكروهة للآثار الصادرة عنها ، لأنهـا وحدت بين الأثر والمؤثر بحيث لم تعد هناك مسافة فاصلة بينهما ، فتوارت الأفعال في الفاعـــل ، لأنها قد تكون صادرة عن القوة الغاشمة ، وقد تكون صادرة عن النظام السياسي الحاكم ككـــل ، وقد تكون صادرة عن عناصر في هذا النظام السياسي مجبولة بالطبيعة على تعشق القهر والمصادرة والاقتـــــلاع !!

من هنا كان افراد ظاهرة التمرد على القهر مقبولا ومبررا ، وناهضا على أسس موضوعية تستمد عناصر وجودها البدئي من حركة الابداع الشعري المعاصر الطافح بنماذج هذا التمرد على القـوة الباطشة مرة ، وعلى النظام كله مرة أخرى ، وعلى عناصر معينة من هذا النظام مرة ثالثة .. ولكن الحصاد النهائي يؤكد أن ظاهرة التمرد على القهر في الشعر العربي المعاصر موجودة ومتناميـــة وقابلة لمزيد من الاتساع والاندفاع .

* * *

ان ظاهرة التمرد على قهر الأمن .. بالجواسيس يمكن أن نواجهها فى هذه الأبيات من قصيدة (شكوى الأمة) للشاعر فؤاد الخطيب (١) ، التى يتوجه فيها الى السلطان عبد الحميد ، مصورا فيها بشاعة نظامه الجاسوسى الباهظ بتقاريره الرهيبة ، ووشاياته القاتلة :

فقد ملكت مذاهبنا علينا ... شياطين اغتيال واغتياب
اذا وجدوا امرأ حرا أتوه ... خفافا كالأفاعى فى انسياب
وغالوه بتقرير مريع ... يصير قبره جوف العباب (٢)

واذا كانت هذه الأبيات مجرد صرخة احتجاج فى وجه النظام الجاسوسى بكل أثقاله وأوضاره .. فان قصيدة (اشاعة) للشاعر احمد عبد المعطى حجازى تكشف رؤية الشاعر لواقع الخوف الوبيل ، وتتمرد على قهر الأمن به ليس من خلال مواجهته بالغضب والصياح والاحتجاج ، وانما بتجسيده وتكثيفه من خلال قص الشاعر لتجربة ذاتية رهيبة مر بها فى عصر الخوف والجبروت ، حين أتى من أخبره بأنهم يتربصون به لاعتقاله .. ولأن الشاعر يعرف ماوراء هذه الكلمة من غلاظة الحكم البوليسى وقهره للانسان ، فقد وقع على الفور — حتى من قبل أن يقبض عليه — فى سجن الخوف من الخوف :

ولما تسلل فى الليل من أخبرونى
بأنهمو فى انتظارى
وأنهمو شوهدوا حول دارى
وقمت سجينا
وهأنذا هارب ومطارد
أهيم بلا وجهة ..
أتخبط فى العربات ، المحلات ،
مفترق الطرقات ، الحوارى ،
حبال التليفون ، ضوء النيون ، مرايا المصاعد
أحاول أن أتدبر أمرى ، أعد دفاعى ، أؤخر هذا البلاء لساعه

---

(١) شاعر فلسطينى يتأجج شعره بالوطنية والثورة .
(٢) فؤاد الخطيب — ديوان الخطيب — ص ٤٨ .
(٣) المرجع السابق — ص ٤٨ .

أحدق فى كل شئ أراه ، كأنى أبث اليه اعتذارى
كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتى لسجنى
ولكن بلا طائل ، فأنا هارب ، والمدينة تهرب منى
وأشعر أنى فقدت قناعى .. ملامح وجهى .
وأنى أحس ببعض الدوار
وأن على التحلى ببعض الشجاعه

أقول لهم :
لن أجيب عليكم فلستم قضاتى
أقول لهم :
قد يكون صحيحا ، وقد لا يكون
أتته يدى .. أو طوته الظنون !
أقول لهم :
بل أنا مذنب فاقتلونى !

. . . .

مضت ليلة الرعب .. مبطئة .. ساعة اثر ساعه
وأقبل من أخبرونى
بأن الذى سمعوه ... اشاعه !! (١)

الى هذا المدى الخرافى صور الشاعر كيف يقع الانسان فى قبضة السجن قبل أن يسجن ، لأن الخوف من عالم الحكم الأسود ، وما أثير حول هذا العالم الفاجع من تهاويل كان كفيلا بأن يشل حتى ارادة التفكير فى الانسان .. ان لفتة الشاعر فى نهاية القصيدة وانعطافه بها الى القرار على أن كل ما حدث نتيجة اشاعة عارضة ، تؤكد حس المأساة أكثر وأعمق ، فاذا كانت الاشاعة — مجرد الاشاعة — تفعل بالمواطن كل هذا الرعب وهذا الانخلاع ، فماذا عن الدخول الحقيقى فى هذا العالم المجهول ؟ لقد ترك الشاعر للخيال أن يصنع لهذا العالم تخوما من عنده ، ولونا من عنده ، وماهية من عنده .. واكتفى بأن يهجس اليه بسحائب الرعب

---

(١) احمد عبد المعطى حجازى — مرثية العمر الجميل — ص ٧٥ وما بعدها .

التى أمطرها الخوف فى ليل الاشاعة الثقيل !!

واذا كانت هذه القصيدة قد عكست وضعية الخوف العاصف لمجرد اشاعة عابرة ، فـــان قصيدة (المخبر)(١) للشاعر العراقى بدر شاكر السياب ، تعكس وضعية رافد هذا الخوف ومثيره فى قلوب الملايين : (المخبر) ... وقد وفق الشاعر تماما فى اختياره صيغة التكلم التى يتحدث بها المخبر عن همومه الداخلية ونظرته الحاقدة الجهول لكل ما هو انسانى وتقدمى ووطـــــنى ، ووفق أكثر فى تعرية الداخل المرتعش والمنحط لهذا الجلاد البادى فى مظهر الأقوياء ، وكأنــه يريد أن يسقط ارتعاش داخله وانحطاطه على السلطة الغاشمة التى تسخره ، رامزا الى سقوطها فى وهدة الخوف والنذالة حين هى تتعامل بمنطق القوة الباطش مع الخائفين :

أنا ما تشاء .. أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة ، وبائع الدم والضمير
للظالمين ، أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ ، أنا الدمار ، أنا الخراب
شفة البغي أعف من قلبى ، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يدى ، كما تشاء ... أنا الحقير
لكن لى من مقلتى ــ اذا تتبعتا خطاك
وتقرتا قسمات وجهك وارتعاشك ــ ابرتين
ستنسجان لك الشراك
وحواشى الكفن الملطخ بالدماء ، وجمرتين
تروعان رؤاك ان لم تحرقاك !
وتحول دونهما ودونك بين كفى والجريده
فتند اهتك المديده
وتقول : " أصبح لا يرانى " ... بيد أن دمى يراك

هذه هى رؤية المخبر للانسان فى حركته اليومية الساذجة يكثفها الشاعر على هذا النحو الموجع الحزين .. ولكنه يمضى أكثر فيجسد رؤية هذا المخبر المتخلفة للثقافة والفكر :

---

(١) بدر شاكر السياب ــ أنشودة المطر ــ ص ٣٢ وما بعدها .

انى أحسك فى الهواء وفى عيون القارئين
لم يقرأون : لأن تونس تستفيق على النضال ؟
ولأن ثوار الجزائر ينسجون من الرمال
ومن العواصف والسيول ومن لهثات الجائعين
كفن الطغاة ؟ وما تزال قذائف المتطوعين
يصفرن فى غسق القتال ؟
لم يقرأون وينظرون الى حينا بعد حين
كالشامتين ؟
سيعلمون من الذى هو فى ضلال
ولأينا صدأ القيود .. لأينا صدأ القيود
لأينـــا .....

وحين ينهض الانسان الضحية ، يقفز أثره المخبر فى جوع غير ادى :

نهض الحقير
وسأقتفيه فما يفر ، سأقتفيه الى السعير
أنا ما تشاء : أنا اللئيم ، أنا الغبى ، أنا الحقود
لكننا أنا ما أريد : أنا القوى ، أنا القدير
أنا حامل الأغلال فى نفسى ، أقيد من أشاء
بمثلهن من الحديد ، وأستبيح من الخدود
ومن الجباه أعزهن ، أنا المصير ، أنا القضاء
الحقد كالتنور فىّ : اذا تلهّب بالوقود
ـ الحبر والقرطاس ـ أطفأ فى وجوه الأمهات
تنورهن ، وأوقف الدم عن ثُدِىّ المرضعات .

هذا هو فهم القوة العمياء لمعنى القوة ووظيفتها جميعا ، ان القوة هنا غاشمة لأنهـــا جاهلة ، وهى موظفة لكبت الحرية وتجفيف الدم فى أثداء المرضعات لأنها غاشمة .. وهكـــذا تتكامل الدورة فينضح الارهاب على الجهل وينضح الجهل على الارهاب ..

ويمضى المخبر فى تعرية أعماقه ، وفى ازاحة الستار عنها شيئا فشيئا حتى تقف عارية تماما ، وشوهاء بلا حدود .. لقد كان للضمير صوت يتردد فى حناياه أول الأمر ثم عوده على الموت فمات .. وكان للدم طعم كريه فعاد للدم طعم الدم بلا اضافة ما .. وكان للواشجة الادمية معناها فى حياته فعادت بلا لون ولا وجود .. وها هو يقف على مسرح الكون كما وقف شمشون من قبله ، يصرخ فى لوثة أخيرة :

سحقا لهذا الكون أجمع ، وليحل به الدمار

مالى وما للناس ؟ لست أبا لكل الجائعين

ويسترسل فى نقمته على الكون والانسان ، وفى كمونه الوحشى داخل ذاته وذوات ابنائه ، غير ناظر الى أبعد من مواطئ قدميه .. رافضا حتى أن يكون ابنا شرعيا للغد .. للأمل .. للنزوع الى غير الرعب المصيرى الرهيب .. وينطوى الستار على فداحة هذا الجرح الادمى المخيف !!

* * *

أما ظاهرة التمرد فى وجه قهر الحياة بالتعذيب والقتل .. فيمكن أن نصادفها فى مساحة هائلة من ديوان الشعر العربى المعاصر ، مرة بالاقتصار على تجسيد لا مبالاة القوة الباطشة بالحياة ، ومرة بتعرية موقف من مواقف التصفية الجسدية فى سخرية حزينة أسيانة .. يقول الشاعر المهجرى جورج عساف (١) من قصيدته (البوسفور) التى نظمها سنة ١٩٠٥ معددا فيها مظالم العثمانيين واستهانتهم الفادحة بحياة الادميين ، مستحثا شعبه الخامد على النهوض والرفض والتمرد :

هذا هو البحر الذى حدثت عن ... شهدائه ، هذا هو البوسفور

فى جوفه الأسرار بل فى جوفه ... ما شاء (يلدز) واصطفى المقدور

أمواجه للصالحين مضاجع ... حيتانه للمصلحين قبور

لا حى فى دار الخلافة غيره ... اذ ليس الا ه هناك يثور

يرغى ويزبد ، والذين حياله ... كصخوره فى الشاطئين صخور

ألفوا السجود لربه فمتاده هم ... بدل السيوف مجامر وبخور

---

(١) شاعر مهجرى كبير يتدفق شعره حماسة وغضبا على المستعمرين والحكام الخائنين .

يا ويح شعب جامد في أرضـــه والناس في كبد السماء نســـور
أودى به سفاحه وأبـــاده في عهده التشريد والتضويـــر
أحراره اما سجين عضــــه قيد ، واما مبعد مهجــــور (١)

أما حافظ ابراهيم ، فيلتقط خيط (دنشواى) ويجسد من خلاله تمرد السخريـــة الشعبية على قوة قهر الحياة بالتصفية والقتل :

خفضوا جيشكم ، وناموا هنيئـــا وابتغوا صيدكم وجوبوا البـــلادا
واذا أعوزتكم ذات طـــوق بين تلك الربا فصيدوا العبـــادا
انما نحن والحمام ســــواء لم تغادر أطواقنا الأجيــــادا (٢)

وعلى نفس هذا اللحن المأساوى الساخر تنوع هذه الأبيات التى بعث بها الشاعر الــــى فندق (شبرد) ليشارك بها فى الاحتفال بمناسبة تولى أحمد فتحى زغلول باشا منصب وكالــــة الحقانية وكان أحمد فتحى زغلول هو المدعى العام فى قضية دنشواى :

اذا ما جمعتم أمركم وهممتمو باهداء شئ للوكيل ثمـــين
خذوا حبل مشنوق بغير جريـــرة وسروال مجلود وقيد سجـــين
ولا تكتبوا شيئا اليه فحسبــه من الكتب حكم خطه بيمـــين
ولا تقرؤوه فى (شبرد) بل اقرؤوا على ملأ فى دنشواى حزيـــن (٣)

* * *

ويأتى الشعر العربى المعاصر ليعطى لظاهرة قهر الحرية بالنفى والمصادرة والسجن نماذج حاشدة بالغضب الثورى ، والاحتجاج فى وجه كل عدوان على الحرية احتجاجا لا يهدأ ولا يلين ...

ان التمرد فى وجه قهر الحرية بالنفى والتعذيب لا يعكس لحظة انحناء من الشاعر المنفى ، وانما يعكس صلابة هذا الثائر واصراره على الحرية ، واتخاذه الحرية — فى المنفى — وطنا لــه ، يتفياه ويتغنى جماله .. يقول الجواهرى بعد عودته من المنفى الذى مكث فيه سبع سنوات ، من قصيدته : (أرح ركابك) :

---

(١) جورج عساف — ديوان المناقيد — ص ٣٠ — ٣١ .

(٢) حافظ ابراهيم — ديوان حافظ ابراهيم — الجزء الثانى — ص ٢٠ .

(٣) نسب محمود غنيم هذه الابيات لاحمد الكاشف (انظر : خمسة من شعراء الوطنيـــة ص ١٥٥ — ١٥٦) ونسبها على محمود طه الى شوقى (انظر : مجلة أبولو مارس ١٩٣٣) .

ويا صحابى وللفصحى حلاوتها — لا تنكروا ناقلا تمرا الى هجر
أنى ثوى ذو طمع فهو مغترب — فى دارة الشمس أو فى هالة القمر
سبع توهمتها سبعين ، لا كدرا — لكن لحاجتها القصوى الى الكدر
ناشدتكم بعيون الشعر لا رمدا — شكت ، ولم تكتحل يوما سوى الحور
هل عندكم خبر عن قرب ملتحم — أو وشك معترك أو قرب مشتجر
فذاك والله عندى أصدق الخبر — انى أقايض فيه النفع بالضرر
كم أرصد الموت أدرى أنه رصد — ان كان فى الموت من فخر لمفتخر
سبحان ربك رب المرء يخلقه — صلصالة وهو من نار ومن شرر
أذنبه أنه لو قيد محتفظا — الى النعيم تخطاه الى سقر (١)

ان الشاعر لا يبكى اغترابه الذى كان ، ولا يضع يده فى يد المسالمة والموادعة ، انه يرى اغترابه الحقيقى ليس فى المنفى . وانما فى كل مكان ليس فيه عراك مع القوى الظلامية الباطشة ، ولذلك فهو يعود من المنفى لينقب من جديد وباصرار بطولى عن قرب ملتحم ، أو وشك معترك ، أو قرب مشتجر .. ليس ذلك فحسب ، ولكنه ينقب عن الموت ويترصد خطاه ، ويدخل معه فى مباراة فاجعة ، لأن مطامح اماله ليست مستقرة على مرفأ الا اذا أعطى للحرية من نفسه ، وتخطى تحت رايتها ربوع النعيم الى وادى سقر !!

وعلى نفس هذا المستوى النضالى من القتال تحت راية الحرية يتصدى التمرد فى وجه قهر الحرية (بالمصادرة) لتعطيل النشاط البشرى وقهره باسم النظام .. يقول العقاد فى قصيدته (بين عهدين) التى ألقاها فى مؤتمر حافل أوائل سنة ١٩٣٥ :

ها أنتم أنتم والشمل مجتمع — لا الأمن طاش ولا أجناده حضروا (٢)
أين القلاقل ؟ بل أين المعاقل ؟ بل — أين الزبانية الفتاكة الشزر ؟
وأين من أرسلوهم فى محافلكم — وأين ما خوفوا الدنيا وما زجروا ؟
خافوا على أمنهم لا أمن أمتهم — كذاك يخشى بغاة السوء من سهروا
اذا الظلام حواهم فى مساربهم — فالنور فى الليل ذنب ليس يغتفر

---

(١) محمد مهدى الجواهرى — بريد الغربة — ص ٢٠ وما بعدها .
(٢) كان أعداء الحرية يمنعون كل اجتماع بدعوى الخوف على الأمن العام .

لا يرحم الله عهدا كان امنه — حربا على الأمن لا يبقى ولا يذر

من كل باغ له فى الشر ألف يد — لو قطعت كلها لم يجزه القدر

ينعى على الشرف العالى مفاخره — وينثنى وهو بالاثام مفتخر

قالوا " النظام " وطافوا حوله نذرا — شاه النظام وشاهت تلكم النذر

بئس النظام الذى تعلو بقمته — نفاية فى حضيض الذل ما ظهروا (١)

ان الشاعر يعرف أن كلمة " النظام " هى القميص الذى يخفى وراءه الرغبة فى قهر الحرية ومصادرة التعبير عن الوجود من خلال الكلمة واللقاء الفكرى مع الاخرين ٠ فتصدى لتعرية هذا الخداع السائج ، وألهب ظهر القوة العمياء بهذه السياط اللاهبة اللافحة ، التى تدخرها الكلمات لمواجهة غلاظة القوى الرعناء ٠

ويجسد العقاد كذلك صورة التمرد فى وجه قهر الحرية بالسجن تصويرا ناطقا بكل عناصر الاصرار والرفض ومواصلة النضال ، فاذا كان قد لبث فى السجن تسعة أشهر فتلك هى المساحة الزمنية التى يتخلق فيها الجنين فى أحشاء أمه ٠٠ واذا كان قد خرج بعد هذه الشهور التسعة الى عالم الحرية فذلك هو الميقات المحدد لكل ولادة عضوية ناجحة ٠٠ واذا كان قد ألقى به فى غيابة الظلم والظلمات فان عزمته أكبر من أن تذوب تحت وهج التجربة القاسية أو تتجمد فى جليد الخوف من تجربة قاسية أخرى ٠٠ سيظل الثائر واقفا حيث هو ، قابضا على سيفه ، مؤمنا بقضيته ، رافضا أن يسقط الراية تحت أى من الاضطهادات أو المساومات !!

وكنت جنين السجن تسعة أشهر — فها أنذا فى ساحة الخلد أولد

ففى كل يوم يولد المرء ذو الحجى — وفى كل يوم ذو الجهالة يلحد

وما أقعدت لى ظلمة السجن عزمة — فما كل ليل حين يغشاك مرقد

وما غيبتنى ظلمة السجن عن سنى — من الرأى يتلو فرقد منه فرقد

عداتى وصحبى لا اختلاف عليهما — سيعهدنى كل كما كان يعهد (٢)

وهكذا يتحدد التمرد فى وجه قهر الحرية : بالنفى والتغريب ٠٠ أو بالمصادرة والكف ٠٠ أو بالسجن والاعتقال ٠٠ وهكذا تتحدد أيضا قيمة هذا التمرد فى سحق النفى بالاصرار على حرية

---

(١) عباس محمود العقاد — خمسة دواوين للعقاد — ص ٤٣١ ٠

(٢) انظر : المرجع السابق — ص ٣٧٣ ٠

المواطنة .. وسحق المصادرة بالاصرار على حرية التعبير .. وسحق السجن بالاصرار على حرية الحرية .. وهكذا أخيرا تتحدد قيمة الفن الحامل سيفه في يده ، وقضيته بين عينيه ، وحريته على أسلة قلمه المناضل الصلاق !!

* * *

أما ظاهرة التمرد في وجه قهر الوفرة بالتجويع والتعرية ، فيمكن أن نستشفها من أبيات للجواهري في قصيدته (المحرقة) التي كتبها سنة ١٩٣١ ، راسما فيها للمتمرد طريقه المزحومة بالاشواك والصخور ، هائبا به أن يكون أبدا فوق الجوع اذا جاع ، وفوق العرى اذا تعرى ، مطمئنا له أن هذه هي المقدمة الطبيعية لاحداث رجة التحول ، وتفجير ثورة التغيير :

وليس بحر من اذا رام غاية ... تخوف أن ترى به مسلكا وعرا
وما أنت بالمعطى التمرد حقه ... اذا كنت تخشى أن تجوع وأن تعرى
وهل غير هذا ترتجى من مواطن ... تريد على أوضاعها ثورة كبرى (١)

واذا كان الجواهري يلقى بالانسان في لهب التجربة حاثا له على مواصلة الصمود والاصرار .. فان كمال عبد الحليم يرى في السكوت على القهر جريمة لا ينبغي أن نحمل وزرها .. انه يصرخ في الملايين الجائعة العريانة هائبا بها أن تثور وأن ترفض وأن تتمرد ، صافعا خنوعها بسيف الكلمة القاطع ، متهما اياها بأن من يجوع في هذه الأرض الملأى بالكنوز يكون كمن باع عرضه سواء بسواء :

يا رفاقي ولست أعني معافى ... في بلاد بها الملايين مرضى
أدخلونا السجون كرها وعاشوا ... ينشرون الفساد طولا وعرضا
بمنى هذا الشقاء عار علينا ... كيف طعم الحياة تفرض فرضا
كيف نشقى وفي البلاد كنوز ... هل زهدنا الثراء مالا وأرضا
ليس جوع الجياع صوما ولكن ... كل من جاع مثل من باع عرضا (٢)

ان القضية هنا لم تعد تحميسا للمناضلين باحتواء الجوع والصبر على مكارهه بدعوى أن هذه هي طريق الأحرار في كل جيل .. ولكن القضية أخذت وضعيتها الحقيقية فصار الجوع

---

(١) محمد مهدي الجواهري — ديوان الجواهري — الجزء الاول — ص ٣٥ .

(٢) كمال عبد الحليم — اصرار — ص ٣٤ — ٣٥ .

جريمة ، وعاد التمرد مطالبا بسحق جريمة الجوع والذين يفرضونه على الجماهير .. ولكننا لاينبغى أن نغفل أن دعوة الجواهرى لم تكن دعوة الى قبول الجوع للقاعدة الجماهيرية ، وانما هى دعوة موجهة الى حملة الشعلة من المتمردين — الذين قد يصادفون — وهم مصادفون بالضرورة — على الطريق ألوانا من التحديات ربما كان أهونها التجويع — أن يصبروا ، ويصمدوا ، ويواصلوا الرحلة الى النهاية .. بينما تطل رؤية كمال عبد الحليم على القضية من منظور مختلف لأنه يتوجه الى الجماهير الساغبة ويحثها على الرفض .. ولكنهما معا فى النهاية يلتقيان عند قضية التمرد على قهر الانسان بالجوع .

ويمضى كمال عبد الحليم ليحرك القضية فى اتجاه اخر ، هو التمرد فى وجه قهر الانسان بالعرى ، محرضا للجموع التى تنام فى العراء على مرمى البصر من قصور السادة أن تغضب لواقعها الزرى ، وأن تتمرد على ضياعها الفاجع ، وأن ترفض أن تعيش الحياة كومة مهدودة تبنى فى النهار قصورا ممردة ، ثم تقضى المساء تحت العراء :

بين هذا الظلام يولد شعب   يطلب النور أو بريق الدماء
وجد الأرض جنة لسواه   فتغاضى عن جنة فى السماء
لن تدك القصور لكن ستغدو   لملايين تحتمى بالعراء
ان هذى القصور ستر لعريان   بناها وما له من بناء
وطلاء القصور لو حللوه   أيقنوا أنه دم الأبرياء (١)

ان الشاعر هنا يصحح رؤية الخرافة التى تريد الهاء الجماهير عن واقعها الحزين ، ويعطى لهذه الجماهير حقها الكامل فى تصحيح مسار العلاقات الاجتماعية ليس بالهدم ولكن باعادة توزيع الثروة وتقريب المسافة بين الطبقات ، من خلال ضرورة التمرد !!

* * *

ونأتى الى ظاهرة التمرد فى وجه قهر الأصالة باقتلاع الجذور ، والاستلاب بنوعيه : المادى والمعنوى .. فنرى أن الشاعر العربى المعاصر قد أعطى هذه الظاهرة أروع ما عنده وأبقى ما عنده كذلك .. لقد أعطاها لمسة الفن وثراء المعنى .. ووقف بها فى وجه كل الرياح كشجرة السنديان التى تعرف بجذورها الغائرة كيف تسخر من لغط العواصف ورطانة الأنواء ..

---

(١) كمال عبد الحليم — اصرار — ص ٣٣ .

من هذا المنطلق عرف الجواهري كيف يقبض في مواجهة الاقتلاع على أصالته ، ساخرا من القوة التي حاولت وتحاول أن تجرفه عن الالتحام الحميم بجذوره على هذه الأرض .. يقول من قصيدته (أرح ركابك) التي قالها في حفل تكريمه بعد عودته من المنفى الذي ظل فيه لسبع سنوات عجاف :

أغرت بي السبعة الأعوام تحسبها ... هوج العواصف تستعدى على الشجر
لم تدر أن جذوري غير خائسة ... كالجذر منها ، ولا عودي بذي خور
وشردتني كأن لم يجر منقلب ... بالناس ، والفلك الدوار لم يدر
ليست بكفو لأفراحي مصائبهم ... يأبى الشماتة كفوا موكب الظفر
يا جازعين بأن غامت سماؤهم ... وما يزالون في فينان مزدهر
رأيتمو كيف هان الصبر عندكم ... وكيف كان على اللأواء مصطبري
وكيف زرت على الايمان مدرعتي ... وكيف تاه على ديباجكم وبري ؟ (١)

كأن الشاعر هنا يرسم بريشة الفن ملامح شخصية المتمرد القابض على جذوره الكيانية ، انه راسخ كالجبل ، وعف كالبحر ، وصابر بلا حدود ، وممتلئ بقضيته كالأنبياء الفقراء ...

وتشكل قصيدة (اغتيال) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي رؤية ثورية حقيقية للتمرد في وجه قهر الأصالة بالاستلاب المادي (من الأرض) .. والمعنوي (من التاريخ) .. والذي يؤكد من صدق هذه الرؤية أنها ترجمة شعرية رائعة لحادث اغتيال (وصفي التل) رئيس وزراء الأردن ، على يد لاجئ فلسطيني أمام فندق (شيراتون) بالقاهرة ، تحت احساس فلسطيني عارم بأن تصفية المقاومة في الأردن كان من ورائها (التل) كواحد من عديدين حملوا عار هذه المذبحة التاريخية الشوهاء ...

في المقطع الأول يحاول الثائر الفلسطيني أن يشعر ضحيته بالاستلاب الذي يعاني هو منه ، وهو ينقل الينا هذا الاحساس من خلال حوار داخلي متوتر الايقاع :

انني قاتله
أفرغت فيه عشر طلقات
ترى كيف يحس الدم هذا المطر الناري

---

(١) محمد مهدي الجواهري — بريد الغربة — ص ٣٣ .

ينهال فجائيا عليه ، وهو يحلم ؟!
ربما داخله قبل مجيئى ذلك الخوف الغريزى
فنحاه ، وألقى فى المكان
نظرة ، فانتبه الحراس ، فامتد على جبهته برد الأمان !
ثم دوت طلقتى الأولى ،
رأيت الحرس المذعور يجرى ،
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا
فكأنى خفت من نفسى ، وأطلقت ، وأطلقت عليه
وهو مشدود الى زاوية النار ،
كما لو أنه قد وطن النفس على استقبالها حين تدمدم
لم يكن يهرب منى
كان قد أصبح مشدودا بخيط غير مرئى الى موت محتم
فأدار الجسد الصامت نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى
الى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء المتجهم
اه ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق ،
حتى تستقر النار فى اللحم ،
ترى أى حديث متلعثم
كان يجرى بيننا ؟
هل قال لى : من أنت ؟
كانت أغنيات من بلادى وقتها تلمع فى ذاكرتى ،
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزهرا فى صخرة الجسم الممادى
واصلا بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه ، وارتعاشات الزناد
عاقدا ما بيننا صلحا نهائيا ،

كأنى كنت وحشا حينما انهرت عليه ، شاربا من دمه كأسا ،

كأنى كنت ظمآن الى شئ حقيقى كهذا الجرح ، فاسترضعته ،

والموت يلتف علينا .. ويخيم !

ثم يدخل الشاعر فى حوار ذاتى عن عدالة الاغتيال .. وعن دخول الضحية (المتمرد الفلسطينى) المباراة بوجه ملثم ، ودخول الجلاد (الذى اغتيل) بوجه الجلاد بلا مساحيق .. ثم ينهى هذا الحوار المأساوى وقوع الثائر المتمرد فى زمن المأساة الماضى – الحاضر – الأبدى .. وكأنه يريد بتأبيد الزمن على هذا النحو أن يؤكد رفضه للاستلاب من جديد :

من أنا حقا ؟

ترى هل كان عدلا أننى لم أعطه رد السؤال

أو لم ندخل شريكين معا ، هل كان من حقى فى هذا النزال

أن أرى وجه غريمى

دون أن أجعله يشهد وجهى !

كان جلادا ، وقد جاء بهذا الوجه ، لكنى دخلت البهو بالوجه الملثم

وهو حقا يستحق الموت ،

لكن تمام العدل أن أشهده أنى ولى الدم ،

أنى الشفرة الأخرى على خنجره الدامى المسمم

ربما كان اذا جاوبته قاوم ، أو فر ، أو استنجد ، أو ناشدنى

معترفا بالذنب أن أمنحه مغفرتى ،

لكنه أومأ لى ايماءة غامضة ، ثم مضى محتميا بالموت ، محفوفا بأصوات تنادى

وأنا أهوى ، وأهوى ، ساقطا فى زمن يسبق هذا الوقت ، موصولا بشئ يتحطم !

ويغرق الثائر المتمرد فى أحلام مختلطة هى أحلام عاشق الأرض السليبة ، الرافض فى نفس الوقت لوضعية الاستلاب :

اه يا حبى الذى لا يتكلم

جئتنى قبل زمانى

ثم أخلفت مواعيدك حتى كدت أهرم

. . . .

لم أصدق أنها قد منحتني كل شئ مرة واحدة

أنزلها سائقها ، فانفلتت داخلة ترفل في نبل وديع

وتمرت مثلما تفعل لو كانت تمرت وحدها ، كان الربيع

زغبا في الأرض ، والأصوات تأتي بعد أن تفقد معناها ،

وضوء الشمس يأتي من زجاج

ثم ينحل ويعطي جسمها بقعا طيفية تهرب مني كلما لامستها ،

حتى اذا قلت لها : من أنت ؟ فرت دون أن تترك لي حتى اسمها !

. . . .

اه عشرون ربيعا ، وأنا أنتظر الخطو الذي يهبط في رفق ، وأعتل وأحلم

وأنا أمسك في جلدي من ملمسها ، ما تترك الأيام للعاشق ،

أعدو خلف ما يهرب من صورتها ، وأصد النوم والنسيان عنها وأجوع

وأنا أطوى بلاد الله ، لا أملك الا وردة حمراء .

فوق الجسر قال المخبر السري : من أنت ؟ أجبت المخبر السري : مغرم !

قلت : هل مرت ؟ فلم يدرك وأقصاني عن الجسر ،

دخلت البهو ، كان المخبر السري يعدو ، فقذفت الوردة الحمراء .

صارت طلقة ، صارت حريقا

وهمو يعدون خلفي ، وأنا ألهث اعياء ، وأذوى ، وأضيع !

ويغرق الشاعر الثائر في أحلام أخرى كثيرة ، فيهمس : فلاعط النهار اسما ، وأعط الليل اسما .. وينشق ويتلاحم .. ويتحلم ويتمهر .. ويحدق في وجوه جماهير الفندق المأهول .. في البهو ، والحيطان ، والمرمر ، والحراس ، والأمن النائم في عيون النسوة والأطفال .. ويذكرنا بثائر (كامى) الذي تردد في قتل الطاغية لأن طفلين كانا يرافقانه في العربة ، صارخا من عمق ثوريته : لا ينبغي أن نقر العدالة بالجريمة ... هذا الثائر الفلسطيني هو الاخر فكر طويلا أو خاطفا ، كم قنبلة تكفي لكي تهدم هذا العالم الفاسد .. ثم استضحك لهذا الخاطر الشرير ... وعاد الى قنيصته .. يفرغ فيها حقده ورصاصه ورفضه المتمرد في وجه الاستلاب !!

وحين يتذكر سؤال ضحيته له : من أنت ؟ يمور داخله بعذاب الاستلاب ونعمة الرفض ، ويجهش :

من أنا حقا ؟ ترى هل كان يدرى
أنه ألقى سؤالا خطرا
أنه ، لو لم أجب ، يوشك أن يهزمنى ،
يوشك أن يرجع لى منتصرا (١) !!

انه يضع الاجابة — الفعل .. عاصما من الاجابة — الهزيمة .. ان الرصاص كان فاتحة الانتصار لأنه فعل .. وكان يمكن أن تقع الهزيمة لو أنه لجأ الى الكلام بديلا من الرصاص ... وهذه رؤية جديدة لتمرد الرفض الذى كانت الكلمة سلاحه ، ولكنها دائما كانت كلمة حافزة على امتشاق السيف ، واطلاق الرصاص .

ان الشاعر يضع الثائر موضع الفعل ليؤكد رفض الاقتلاع والاستلاب . بنوعيه : المادى والمعنوى .. وليضفى على شعر التمرد فى مواجهة القهر لونا من الجدل الوجودى بين الحياة والموت .. وكأن يرمز بذلك الى حقيقة أن القهر هو الموت .. والى حقيقة أن الحرية هى الحياة .. وأعتقد أنه قد أفلح فى اعطائنا هذا الحس من خلال تجسيده الرائع للقاء الفدائى بذابحه ، وان كان هذا الفدائى قد ظفر فى النهاية بهذا الذابح وأحاله الى ضحية ومذبوح !!

* * *

واذا كنا قد قلنا ، ان ظاهرة التمرد على القهر يمكن أن تكون ظاهرة مستقلة كما يمكن أن تكون ظاهرة متممة ، فان ذلك كله لا يطعن فى كونها ظاهرة ، وفى كونها ظاهرة تستقل من بعض الوجوه على الأقل — كما رأينا — عن سائر الظواهر الأخرى .. وهذا وحده هو ما يعطيها براءة الوجود .

× × ×

---

(١) مرثية العمر الجميل — ص ١٠٩ وما بعدها .

الفصل الثالث :

التمرد على السلاطين

كان السلاطين — بكل ما يمثلونه من جمود وبطش — هدفا من أهداف ثورة التمرد ، فكلما لج السلطان فى عبثيته وانكفائه ، انبرى له شعر التمرد يفضح دوره الخائن ، ويدين سلوكه الملتاث ، ويجيش مشاعر الجماهير فى اتجاه الانقضاض عليه .

وليس كل سلطان خائنا أو متخاذلا بالضرورة ، فهناك من السلاطين من قادوا شعوبهم الى انتصارات تاريخية هائلة ، ولكن شعر التمرد لم يواجه هذه النوعية البارزة من السلاطين ، فهم خارج اهتمامات هذه الدراسة ، فاذا اضفنا الى ذلك أن شعر التمرد يبحث فى البطل التاريخى أو الظاهرة التاريخية عن الجوانب السالبة ليصب عليها غضبه اللاذع ، عرفنا أن انهزامية السلاطين وجمودهم فى مواجهة التطور الزاحف هى ما يستقطب اهتمامات التمرد ، وأن هذا التمرد باحث أبدا عن مناطق الاحباط والسلب فى الظاهرة أو البطل ، مما يؤكد مقولة أنه ليس كل سلطان خائنا بالضرورة ، ولكن كل تمرد بالضرورة واجد ما يثور فى وجهه أو يعلن الاحتجاج عليه .

ونستطيع من خلال استقرائنا النقدى لظاهرة التمرد على السلطان فى الشعر العربى المعاصر أن نرى تطور هذه الظاهرة : من مجرد الحماسة والادانة والزعيق فى شعر ليست فى سطوحه نتوءات بارزة ولا أخاديد عميقة ، وانما هو تتابع بيتى يقفى فيه البيت على أثر البيت بلا مراوحة بين موقف وموقف ، ولا بين مستوى تعبيرى ومستوى تعبيرى جديد .. الى قص مضمون المواجهة من خلال شخوص وأحداث يتوتر فيها التعبير فى لحظات التأزم الى أوج الانفعال ، ويسترخى فيها التعبير فى لحظات السخرية واللامبالاة الى حد المباشرة والتقرير .. الى بناء الموقف الدرامى والتحدث من خلال الجدل الدائر بين عناصر الموقف عن هموم الواقع وطموحات المستقبل .. الى تجسيد الصراع بين السلطان والقاعدة الجماهيرية فى رؤى شعرية والتعبير بالصور أو بتتابع المقاطع المتناظرة والمتقابلة تعبيرا بنائيا ناميا ، الى الارتكاز على نقطة محورية والتمدد منها هنا وهناك فى اتجاه تعميق حس الرفض واشعال لهب التمرد .. الى التقاط ومضة حضارية تعكس روح المفارقة بين مضمون الحضارة الحقيقى كما تمثله الكلمة الشعرية المعبرة عن روح الشعب ، وبين مضمون الحضارة القشرى كما يمثله السلطان الغارق فى روح المظهر الخارجى للأشياء ..

وسنرى أن شعر التمرد على السلطان قد استوعب كل هذه الاتجاهات ، وسار فى خط التطور

الصاعد : من مجرد الحماسة ، الى قصر المضمون ، الى بنائه دراميا ، الى تجسيده فى صور أو مقاطع ، الى الارتكاز والتمدد ، الى التقاط المفارقة الحضارية ، الى غير اولئك جميعا من اجتهادات واتجاهات :

وقد تبدو هذه الظواهر المتطورة التى تقلب فى أحضانها شعر التمرد على السلطان ظواهر فنية خالصة ربما توحى بالاستقلال الكامل عن ملامسة الظواهر الاجتماعية والسياسية مما يعريها عن حقيقة فحواها الفاعل فى التاريخ .. ولكن قليلا من التأمل يؤكد أن الظاهرة الفنية ليست شكلا بلا مضمون ، وأن مضمون الظاهرة الفنية فى شعر كشعر التمرد لا يمكن أن يكون عاريا من المحتوى السياسى والاجتماعى والميتافيزيقى ، اذ هى جميعا لهبه وضوؤه ، شكله ومحتواه .. واذن فنحن نرصد حقائق الواقع التاريخى والميتافيزيقى من خلال رصدنا لحقائق الواقع الفنى ، وبهذا تأخذ الظاهرة شكلها الشمولى الجامع للأشباه والأضداد .

* * *

واذا كان كل مضمون يحدد طبيعة شكله الى درجة بعيدة ، فان شعر الحماسة والادانة والزعيق يختار فى تشكيله المفردة الشعرية المتسمة بالاطلاق والعمومية وارتفاع النبرة والتوجه بالخطاب اما الى القاعدة الجماهيرية واما الى السلطان .. يقول احمد محرم فى لهجة تتسم بالاطلاق والعموم كأنه يرسى دعائم قاعدة أخلاقية :

أضر الناس ذو تاج تولى ... فما نفع البلاد ولا أفادا
وكان على الرعية شر راع ... وأشأم مالك فى الدهر سادا
فلا هو يرتجى يوما لنفع ... يعز به الرعية والبلادا (١)

ان الاطلاق والعموم وارتفاع النبرة هو أبرز ملامح هذا النوع من التعبير الشعرى ، ولعل اختيار الشاعر لأفعل التفضيل (أضر - وأشأم) يكون أبلغ فى الدلالة على الاطلاق الذى تتسم به رحلة الشاعر التعبيرية ، وان كان ما فيها من نبالة القصد والغضب لوجه الشعب والحق يغطى على جلجلتها الخارجية الخاوية التى تحدث من الضجيج أضعاف أضعاف ما تحدث من تعميق حس المأساة .

---

(١) احمد محرم - ديوان محرم - الجزء الثانى - ص ٥٣ .

وقريب من هذا أبيات شاعرنا نفسه .. أحمد محرم :

كذب الملوك ومن يحاول عندهم   شرفا ، ويزعم أنهم شرفاء
رتب وألقاب تغر ، وما بها   فخر لمحرزها ولا استعلاء
ذنب الملوك رمى الشعوب ، بنكبة   جلى تنوء بحملها الغبراء
رفعوا العروش على الدماء ، وانما   تبقى السفينة ما أقام الماء (١)

نفس الخصائص التى نجدها فى الأبيات السالفة نجدها فى هذه الأبيات .. الاطلاق ، والعموم ، وعلو النبرة ، والنزوع الى تجريد حكم أخلاقى مباشر التقرير .

ومن هذه النوعية الشعرية قول الياس فرحات متوجها بالخطاب هذه المرة للشعب حاملا نفس خصائص الظاهرة الحماسية الزاعقة المعممة التقريرية ، وان كان قد مال بها قليلا الى التبرير والتعليل ، وتشريح مواقف الانحناء والانهيار :

أرأيتم الزعماء كيف تخاذلوا   أرأيتم الأقيال والأمراء
ذل الجميع على علو ألقابهم   لأذل من وطئ الثرى استخذاء
حملوا المعرة طائعين فحملوا   أثقالها الاخوان والأبناء
نشرت مخازيهم على افاقنا   شرقا وغربا غيمة سوداء

ثم يهوى الشاعر داخل هؤلاء المهزومين فى جراءة جارحة :

يتزاءرون كأنهم أسد فان   لمحوا العدا انقلب الزئير مواء
كبرت فريستهم على أقدارهم   فتقاسموها بينهم أشلاء
كثر الملوك فكل منطقة لها   ملك يقيم الجند والوزراء
يمشى بها متعثرا فكأنه   أعمى يجر وراءه عمياء
والكائدون لنا يرون هلاكنا   بمثاره فيصفقون دماء (٢)

أما حافظ جميل (٣) فيتمرد على الطغيان والطاغية (حتى انه نشر عام ١٩٤٥ قصيدة عنوانها " الطاغية فى الصيد " ندد فيها بعبد الاله الذى كان يحكم البلد بالحراب الانجليزية وخاطبه وهو فى أوج طغيانه قائلا :

---

(١) انظر : شعراء العرب المعاصرون — ص ٤٧ .
(٢) الياس فرحات — الخريف — ص ١٣٩ — ١٤٠ .
(٣) شاعر عراقى من المدرسة الكلاسيكية العراقية .

يمناك ما تركت عذرا لمعتـــذر   فاضن ليسراك أن تبقى على البشـــر
تعنو لا مرتك الأعناق طائعـــة   كأنك الأجل المسطور فى القـــدر

الى أن يقول :

سل كل عكلوءة جاءتك داميـــة   هل لامست منك غير الناب والظفـــر
كم عائذ بك ساقته عنيتـــــه   ليحتمى من دخان الموت بالشـــرر
وباذل لك عينيه ومهجتـــــه   يود لو فاز من دنياه بالعمـــر
تبدو الحقيقة فى عينيك ناصعـــة   فتستعير لها ما شئت من صـــور
ان شئت أطلعتها بيضاء عاريـــة   أو شئت أطلعتها زنجيـــة الأزر
أو شئت فصلتها ديباج معرسـة   أو شئت قطعتها أكفان محتضـــر

الى أن يقول وقد تنبأ بنهاية هذا الطاغوت وتحققت نبوءته

يا جاعلا من ظهور الناس صهوته   من ذا دعاك لهذا المركب الوعـــر
أراك تخبط فى فيفاء عاتيـــــة   ويأنف الكفر أن يلقاك فى سقـــر (١)

أما (أبو سلمى) فيسوط السلاطين بشعر لاهب متمرد ، رافضا منذ البدء أن يكون هؤلاء مناط فصل أو كرامة أو حتى رجولة ، دامغا اياهم بالخيانة وبيع القضية :

قال الملوك غدا نحمى ديا ركمـــو   ليت الأذلاء ما قالوا وما فعلـــوا
وعللونا بسلح المجد ننزلهـــا   اذا هم ساعة الجلى هم العلـــل
قالوا الكرامة ، قلنا أين صاحبها ؟   قالوا الرجولة ، قلنا أيهم رجـــل ؟
باعوا فلسطين ، فلتهنأ ضمائرهم   أما تراها على (الدولار) تشتعـــل ؟ (٢)

وينوع الشاعر الفلسطيني ابراهيم طوقان (٣) على نفس هذا اللحن ، ولكن بنوع من السخرية الهادئة العميقة الجارحة التى تخلص بها من جهارة شعر الظاهرة الحماسية الى حد ما :

أنتم المخلصون للوطنيـــــه   أنتم الحاملون عبء القضيـــــه

---

(١) انظر : مع الشعراء — لحادث طه الراوى — ص ٧١ — ٧٢ .
(٢) انظر : فى شعر النكبة — ص ٤٥ .
(٣) شاعر فلسطيني من أوائل الشعراء الذين واجهوا محنة الاعتصاب بالرفض والادانة وفضحها فى شعر قوى رصين .

أنتم العاملون من غير قــــول بارك الله فى النفوس الرضيـــــه
و (بيان) منكم يعادل جيشــا بمعدات زحفه الحربيـــــه
و (اجتماع) منكم يرد علينــا غابر المجد من فتوح أميـــه (١)

* * *

فاذا تركنا الظاهرة الحماسية فى شعر التمرد على السلطان لنواجه ظاهرة قص المضمون من خلال شخوص يغلب أن يكونوا شخصين : الشاعر والسلطان ، رأينا ملامح التشكيل الشعرى بدأت تأخذ وضعية مختلفة لتوائم طبيعة القص من جهة ، وطبيعة تطور المفهوم الشعرى عند شعراء هذا اللون من جهة أخرى .. ان السياق يميل هنا الى التسلسل والدماثة وتبطين الفن بالفكر ، والى تجسيد المقولات فى شخوص ومواقف بصورة تبعد بها عن التقرير والمباشرة والتسطيح .. الى جوار الملمح الأساسى وهو تجسيد التمرد على السلطان من خلال تجريد الحديث عن ملك ما وشاعر ما .. وهذه جدوى أن يمر التمرد من خلال القص الشعرى دون أن يشعر المتلقى بنوع من الخطابة أو التقرير أو الوعظ الأخلاقى .

فى قصيدة (الشاعر والملك الجائر) لايليا أبو ماضى تتأكد هذه القضايا جميعهـــا .. فبينما تتأله القوة الجاهلة – كما يمثلها السلطان – فتتصور الكون بأشيائه وأحيائه ملكا لهـــا بلا شريك .. يبرز الفكر – كما يمثله الشاعر – ليصفع كبرياء هذه القوة الغاشمة ، وليتـــوج العبقرية الخالقة ملكا على عرش الوجود .. حتى اذا لجأت القوة الجاهلة الى السيف لتحسم بـــه المواجهة كان هذا دليلا تاريخيا على افلاسها الفكرى وعجزها عن مواجهة الحوار بالحوار .

أمر السلطان بالشاعر يوما فأتاه
فى كساء حائل الصبغة واه جانباه
وحذاء أوشكت تفلت منه قدمـــاه
قال : صف جاهى ففى وصفك لى للشعر جاه
ان لى القصر الذى لا تبلغ الطير ذراه
ولى الروض الذى يعبق بالمسك ثـــراه
ولى الجيش الذى ترشح بالموت ظبـــاه

---

(١) انظر : ديوان ابراهيم .

ولى الغابات والشم الرواسى والميـــــاه

ولى الناس ، وبؤس الناس منى والرفـــاه

ان هذا الكون ملكى ، أنا فى الكون الـــه

هذا موقف القوة الجاهلة المتشقة سيفها الباتر ، فماذا عن موقف القوة المفكرة الحاملة قلمها أو ريشتها ؟ لقد تمنت هذه القوة المفكرة أن تداجى لا رهبا ولا رغبا ، وانما اشفاقـــا لضحالة رؤية القوة الجاهلة .. ولكنها حتى اشفاقا لم تستطع :

ضحك الشاعر مما سمعته أذنـــــاه

وتمنى أن يداجى ، فعصته شفتـــــاه

قال انى لا أرى الأمر كما أنت تـــــراه

ان ملكى قد طوى ملكك عنى ومحــــاه

ثم تعكس القوة المفكرة احساسها بكبرياء العبقرية ، واحساسها الاخر بانحلال العالـــم وصدوره عنها .. فالقصر من الشاعر جماله وللشاعر جماله :

القصر ينبئ عن مهارة شاعـــر لبق ويخبر بعده عنكـــــا

هو للألى يدرون كنه جمالـــه فاذا مضوا فكأنه دكـــــا

ستزول أنت ولا يزول جلالـــه كالفلك تبقى ان خلت فلكـــا

والروض .. بعض عطاء ريشة الفنان :

والروض ؟ ان الروض صنعة شاعر سمح طروب رائق جـــــذل

وشى حواشيه وزين أرضـــــه بروائع الألوان والظـــــل

لفراشة تحيا له ، ولنحلـــة تحيا به ، ولشاعر مثلـــــى

ولديمة تذرى عليه دموعهـــا كيما تقيه غوائل المحـــــل

ولبلبل غرد يساجل بلبـــلا غردا ، وللنسمات والطـــل

فاذا مضى زمن الربيع أضعتـــه وأقام فى قلبى وفى عقلــــى

والجيش .. انه سائر الى الزحف تحت ايقاع الكلمة الشاعرة :

والجيش معقود لواؤك فوقـــه ما دمت تكسوه وتطعمــــه

للخبز طاعته وحسن ولائـــه هو (لاتـــه) الكبرى و (برهمه)

فاذا يجوع بظل عرشك ليلـــة فهو الذى بيديه يحطمــــه

لك منه أسيفه ، ولكن فى غـــد لسواك أسيفه وأسهمــــه

أتراه سار الى الوغى متهللا   لولا الذى الشعراء تنظمـــه ؟
واذا ترنم هل بغير قصيدة   من شاعر ثملى ترنمـــه ؟

والبحر • يبقى فى النهاية عاشق الشاعر ومعشوقه :

والبحر قد ظفرت يداك بدره   وحصاه ، لكن هل ملكت هديره ؟
هو للدجى يلقى عليه خشوعه   والصبح يسكب وهو يضحك نوره
أمرجت أنت مياهه ؟ أصبغت أنت رماله ؟ أجبلت أنت صخوره ؟
هو للرياح تهزه وتثيره   والشهب تسمع فى الظلام زئيره
للطير هائمة به مفتونة   لا للذين يروعون طيوره
للشاعر المفتون يخلق لاهيا   من موجه حورا ويعشق حوره
ولمن يشاهد فيه رمز كيانه   ولمن يجيد لغيره تصويره
يا من يصيد الدر من أعماقه   أخذت يداك من الجليل حقيره
لا تدعيه فليس يطلك ، انه   كالروض جهدك أن تشم عبيره

وحتى الجبل •• انه يتعاطف مع الشاعر الفنان :

ومررت بالجبل الأشم فما زوى   عنى محاسنه ، ولست أميرا
ومررت أنت فما رأيت صخوره   ضحكت ولا رقصت لديك حبورا

ويسخر الشاعر من عرامة القوة الباطشة ، مجسدا سخريته على لسان نملة صغيرة صغيرة :

ولقد نقلت لنملة ما تدعى   فتعجبت مما حكيت كثيرا
قالت : صديقك ما يكون ؟ أقشعما ؟ أم أرقما ؟ أم ضيغما هيصورا ؟
أيحوك مثل العنكبوت بيوته   حوكا ، ويبنى كالنسور وكورا ؟
هل يملأ الأغوار تبرا كالضحى   ويرد كالغيث الموات نضيرا
أيلف كالليل الأباطح والربى   والمنزل المعمور والمهجورا ؟
فأجبتها : كلا ، فقالت : سمه   فى غير خوف : (كائنا مغرورا)

والى هنا تأخذ المواجهة طريقها الى التحول من مواجهة الحرف بالحرف الى مواجهة الحرف بالسيف •• ان القوة الجاهلة ترفض أن تدينها القوة المفكرة وأن تحاصرها هذا الحصار

العقلانى الرهيب فتلجأ الى ضرب الفكر ومصادرة حقه فى الحلول على الأرض ٠٠ ان الشاعر يصل بهذا الاستدلال العقلى والشعرى معا الى قمة حصاره للقوة الحاكمة فتندفع هذه القوة فى طريق الارهاب والظلام :

فاحتدم السلطان أى احتدام ... ولاح حب البطش فى مقلتيه
وصاح بالجلاد : هات الحسام ... فأسرع الجلاد يسعى اليه
فقال دحرج رأس هذا الغلام ... فرأسه عبء على منكبيه

قد طبع السيف لحز الرقاب ... وهذه رقبة ثرثار
اقتله واطرح جسمه للكلاب ... ولتذهب الروح الى النار

ويهرع الجلاد الى انفاذ ما يريده سيده :

سمعا وطوعا سيدى ، وانتضى ... عضبا يموج الموت فى شفرتيه
ولم يكن الا كبرق أضا ... حتى أطار الرأس عن منكبيه
فسقط الشاعر مرروضا ... يخدش الأرض بكلتا يديه
كأنما يبحث عن رأسه ... فاستضحك السلطان من سجدته
ثم استوى يهمس فى نفسه ... " ذو جنة " أمسى بلا جنته

ولكن ٠٠ هل انتهى المشهد عند هذا الحد المأساوى ؟ أبدا ٠٠ فالشاعر حين مات فقد بدأ تاريخه الشعرى على الأرض يعطى فعله الحقيقى ، أى أن الشاعر قد استحال بموقفه البطولى الى جوار موقفه الشعرى الى تاريخ يلهم الاخرين :

أجل هكذا هلك الشاعر ... كما يهلك الاثم المذنب
فما غنى فى روضته طائر ... ولم ينطفئ فى السما كوكب
ولا جزع الشجر الناضر ... ولا اكتأب الجدول المطرب

هنا نلاحظ أن الظاهرة الشعرية المعاصرة تصوب من خطل الظاهرة الشعرية الغابرة ، لقد كان موت البطل فى الشعر العربى القديم يحيل مظاهر الطبيعة كلها — فى الشعر — الى حزن قائم ومأتم لا يريم ، فالشجر ذابل ، والزهر مصوح ، والربيع خريف ، والضوء شاحب ، والسماء بكاء ٠٠ ولكن الموت هنا ظاهرة طبيعية لم تعطل فى الروض غناء طائر ، ولا فى السماء

تألق كواكبها ، ولا في الشجر صبوة اخضراره ، ولا في الجدول طاقة غنائه وخريره ... ثم هو — أي الشعر المعاصر — يعطي من خلال ابرازه للموت في هذه الوضعية الطبيعية المألوفة ، لكل المناضلين ، احساسا بحتمية الموت من جهة ، وبعادية هذا الموت من جهة أخرى ، فلا يستشعرون في مواجهته رهبا يشل فيهم اقتدارهم على الفعل البطولي ، أو يعطل في سواعدهم فورة الاصرار على رحلة النضال والقتال ... وهكذا مات شاعرنا المتمرد على تأله القوة الجاهلة :

وكوفئ عن قتله القاتـــل ... بمال جزيل وخد أسيـــل

فقال له خلقه السافـــل: ... ألا ليت لي كل يوم قتيـــل !

ولكن الموت ناشر في النهايـة جناحيه على المقتول والقاتل ، تاركا ايقاعـه الضخم في بهـو القصر كما ترك حفيفه الباهظ على عتبة الكوخ ، هازئا من تأله السلاطين :

في ليلة طامسة الأنجـــم ... تسلل الموت الى القصـــر

بين حراب الجند والأسهـم ... والأسيف الهندية الحمـــر

الى سرير الملك الأعظـــم ... الى أمير البر والبحـــر !!

ففارق الدنيا ولما تـــزل ... فيها خمور وأغاريـــــد

فلم يمد حزنا عليه الجبـــل ... ولا ذوى في الروض أملـــود

ويلتقي هناك — في وادي العدم — السلطان والشاعر :

في حومة الموت وظل البلـــى ... قد التقى السلطان والشاعـــر

هذا بلا مجد ، وهذا بـــلا ... ذل فلا باغ ولا ثائـــر

عانقت الأسمال تلك الحلـــى ... واصطحب المقهور والقاهـــر

لا يجزع الشاعر أن يقتـــلا ... ليس وراء القبر سيف ورمـــح

ولا يبالي ذاك أن يخـذلا ... سيان عند الميت ذم ومـــدح

وتأخذ الحياة طريقها الصاعد بلا انكفاء على بقايا الشاعر أو بقايا السلطان :

وتوالت الأجيال تطـــرد ... جيل يغيب واخر يفـــد

أخنت على القصر المنيف فلا ... خيل مسومـــــة ولا زرد

ذهبت بمن صلحوا ومن فسدوا ... ومضت بمن تعسوا ومن سعـدوا

ومن أذاب الحب مهجته ... ومن تأكل قلبه الحسد
وطوت ملوكا ما لهم عدد ... فكأنهم فى الأرض ما وجدوا

والشاعر المقتول باقية ... أقواله ، فكأنها الأبد
الشيخ يلمس فى جوانبها ... صوت الهوى ، والحكمة الولد (١)

ربما تكون نهاية القصيدة وعظية الى مدى ما ، ولكننا لا نخطئ ما فى القصيدة ــ ككل ــ من روح القص ، وتطور الرؤية الشعرية ، وتبطين الشعر بالفكر ، وتجسيد المقولات فى مواقف وأشخاص .. الى جوار انسيابية الشكل ، ودماثة اللغة ، وتدرج القصيدة من نقطة البدء الى تعقد الحدث الى نقطة الانفراج ، وفقا لمقاييس الرؤية الفنية القصصية مع التفاوت المسلم بين طبيعة القص فى اطاره النثرى وطبيعته فى اطاره الشعرى .

* * *

فاذا تركنا ظاهرة الحماسة وظاهرة القص فى شعر التمرد على السلطان الى ظاهرة البناء الدرامى الرامى الى تجسيد موقف الشاعر فى مواجهة السلطان ، رأينا المسرح ، والشخوص ، والقضية ، والصراع ، والجدل الناهض بعبء تفجير الموقف وتحديده معا .. ورأينا كذلك مسحة من البطولة الأسطورية تستفيد من التراث الأسطورى فى شتى أشكاله ومضامينه ، لكى تعمق رؤيتها للجانب البطولى فى الشخصية الشعرية التى تتحدى بالكلمات سيف الخليفة ورصاص السلطان .

فى قصيدة (تيمور ومهيار) للشاعر السورى أدونيس تأخذ الظاهرة الشعرية فى تمردها على السلطان شكل البناء الدرامى الذى تتجسد فيه كل هذه السمات التى أسلفنا .. ويأخذ تيمور دور السلطان أو القوة الغاشمة .. ويأخذ مهيار دور الشاعر أو الشعب أو الفكرة التى لا تموت .. وتقترب الأسطورة من تخوم الاسطورة المصرية القديمة ايزيس وأوزوريس .. ويتدخل الشاعر بفواصل نثرية ليوحى بجو المسرح الكامل ، وليعطى للعمل كله نوعا من الايهام بالاقتراب الحميم من عالم الواقع :

فى البدء .. تشهر القوة الغاشمة سيفها فى وجه الفكرة الشاعرة فى محاولة لقسرها على الاجابة عن هذا السؤال : من أين ؟ وكيف خرجت القوة المفكرة من سجنها الوحشى على الرغم من كل الحصارات ؟

---

(١) ايليا أبو ماضى ــ الخمائل ــ ص ٩ وما بعدها .

وتجيب القوة المفكرة : بأن الذى أخرجها سلطان لا يموت !!

وتحنق هذه الاجابة القوة الغاشمة فتمعن فى قتل الفكرة وتلقى لحمها طعاما بين يدى الوحوش ، ولكن الوحش يرفض أن يأكل لحم الفكرة لأنه سيصير بها غيره ..

وتستعين القوة الغاشمة على الفكر بالسحر ، وهى حين تفعل ذلك فهى انما تعلن عن افلاسها الفكرى والعقلى ، وترتدى مسوح الخرافة الحائلة ..

ويصنع السحر بالأشياء كل ما يريد .. انه يغير الفصول .. ويعدد الواحد .. ويوحد الأضداد .. ويقفنا على مشارف انتظار ما يمكن أن يفعل بالقوة الشاعرة ..

ولكن السحر لا يلبث هو الاخر أن يخر على ركبتيه للذى هو من طينة مجهولة الفروع والأصول (الفكر) أو (الشعر) ..

وتأخذ القوة الغاشمة هيئة الجحيم والديان .. وتحبس الفكر فى قمقم مصهور من النفط والرصاص والكبريت والزرنيخ .. فيصير الفكر ترابا .. أى خصبا .. وتحركه الريح فيخرج منه مهيار .. أى الفكر مرة أخرى .. ويستحيل الفكر ويصير .. يصير الى دم .. الى ماء .. الى ولادة دائمة .. دائمة .. دائمة ..

وهكذا يأخذ البناء الدرامى شكله المستقر فى تجسيد الصراع الهائل والتاريخى بين القوة الغاشمة والقوة الشاعرة .. لينتصر فى النهاية للكلمة على السيف ، وللشاعر على السلطان ، وللولادة على الموت :

— ١ —

" ردهة فى القصر ، تيمور وحوله حراس مسلحون "

تيمور (بغضب) :

هاتوه ..

هاتوحم البركان ، هاتوا نهم الضباع

لفوه بالجرذان والأفاعى

هاتوه واسحقوه ...

(تنصب خشبة تغطيها أمشاط الحديد ، يمدد عليها مهيار ، يربط ، يجلد حتى يتقطع لحمه ، يسمر رأسه بمسامير حميت فى النار ، يؤخذ الى السجن ، يبطح على وجهه ،

توضع اسطوانة من الحجر على ظهره ، تقيد بالحديد يداه ورجلاه)

— ٢ —

(تيمور ، مهيار ، حراس مسلحـــون)

تيمور : ألم تكن في السجن ؟ كيف جئت ؟
هدمته ؟ انسللت من شقوقه ؟ أخرجك السجان ؟

مهيار : أخرجني سلطان
كالشمس لا يموت
كالانسان
كالبحـــر ..
نسغ الشجر ، التيار ،
وجه القمر ، الايقاع
في مسيرة الأفلاك في مدارها ،
أخرجـــني ...
سلطان
كالشمس لا يموت ، كالانسان

يمدد بين خشبتين ، يقطع رأسه ، يقطع جسده الى أجزاء صغيرة ترمى في جب للأسود ،
الأسود لا تأكلها ، بل تنحني وتبتعد عنها .)

— ٣ —

(جمهور ، مهيار ، تيمور ، الساحر)

أصوات : شبيهه ، كأنه مهيار
يعود ، كيف عاد
يا سيد الأسرار
يا ساحر البلاد كيف عاد ؟

تيمور : شبيهه ؟ مهيار

أموت ، كل خلجة طاعون

أموت .. كل عضو يفر

من ثيابـــى

يدور كالمجنون

مهيار ؟ عاد ، أين .. أين ساحر البلاد

ماذا ترى ؟ رأيت ؟ كيف ؟

الساحر : ... ثورا

أريد ثورا أسود الجبين والقرنين

تحت فكه السفلى شامتان

لكى أرى الاتى كما يرانى

تيمـور : أخرجه من قميصه ...

الساحر : أمسخـــه ؟

تيمـور : جرادة ، أو نملة عرجاء ، أو حرباء

الساحر : مر لى بكأس ماء

يجئ الثور ، ينفث فى احدى أذنيه فتصير اثنتين ، ينفث فى الثانية فيصير الثور ثورين . يأخذ بذارا يبذره ويحرثه ، نبت الزرع وأينع وحصد ، ذرى وطحن وعجن وخبز وأكل فى ساعـة واحدة ، أخذ كأس الماء ونفث فيها . أعطاها الى مهيار وأمره أن يشربها ، يشربها مهيار كلهـــــا .)

الساحر (الى مهيار) :

ماذا تحس الان ؟

مهيـار : كل جزء

فى جسدى ينبوع

(يبتسم ، صمت)

واشتدت الحياة فى عروقى ...

الساحر (الى تيمور بيأس) :

كأنه من طينة

مجهولة الفروع والأصول — أنت نار فى الأرض

وهو نار فى الأرض والسماء ،

وهو النفس المزروع

فى رئة الحياة .

تيمور (بغضب الوحش) :

ان سيفى

أحـد

ان فتكى

أشد

لن ينهض بعد الان

أنا هو الجحيم والديان

(يصنع من النحاس تمثالا مجوفا بشكل ثور . يحشوه نفطا ورصاصا وكبريتا وزرنيخا ،يدخل مهيار فى جوفه ، يشعل فيه النار ، يلتهب وينصهر ويتحول كل شئ الى رماد .

تهب ريح تملأ الفضاء سحابا أسود ورعودا وصواعق وأعاصير ، يسود ما بين السماء والأرض ، ويمكث الناس أياما حائرين لا يميزون بين الليل والنهار ، يتحرك الرماد ويخرج منه مهيار) .

الراوى : وقيل صارت تمطر السماء

نارا على المدينة ، استذلت

فانسحقت واحترقت

وبقيت زمانا

يخرج من أنقاضها دخان

يشمه الناس فيسقطون

موتـــى ،

ومهيار دم وماء

والأرض عش وجهه ،

تبدأ ، شل صوته ...
والناس يولدون ...(١)

هكذا يجسد الشاعر قضية المواجهة بين السلطان والشاعر فى هذا الشكل الدرامى الحاشد بالصراع والصيرورة ، وهو شكل يعمق الاحساس بكل عناصر القضية ، ويضفى عليها لونا من الحركة الحية يكاد يوهم بواقعية اللاواقعى ، وبامكان غير الممكن على الاطلاق .. وهذه ميزة أن تتمدد ظاهرة التمرد على السلطان فى الشعر العربى المعاصر من خلال أشكال متغايرة ، فتستفيد من كل شكل بمدى اقتداره على الفعل ، وبمدى احتوائه على عناصر البقاء فى التاريخ .

وقد يأخذ هذا الشكل الدرامى صورة الموقف الحوارى العاكس لتمرد الفقراء والشعراء فى مواجهة السلاطين والخلفاء ، وغالبا ما يتدثر هذا الموقف الحوارى بدثار الأسطورة الشفاف أو بدثار الخرافة الساذجة ، ليقر فى خلد المتلقى استعصاء الفكر على القتل من جهة .. وتحليق الشعر على الواقع الضاغط من جهة أخرى .. وربما كانت قصيدة (مراة الفقير والسلطان) لأدونيس أيضا تمثل هذا المنزع الأسطورى الهادف الى اعطاء التمرد وجهه البطولى المعجز الذى يرتفع به فوق امكان التمزق والانهيار :

— : " ماذا ؟ ألا تخاف ؟ "
— : " لا قصب عندى ، ولا خراف
ومرة ، غرزت فى مكان
أصابعى ، فانفتح المكان
وبان شق خرج الدخان
من فمه ، وجاء ثعبان كبير أصفر
أخذته ، فركته
وعندما حدقت فى رماده ، تلاشى .. "
— : " وحرس السلطان ؟ "
— : " طاردنى ، فجاء فرسانه
وكنت فى خلوتى أنام ، فانتبهت

---

(١) أدونيس — المسرح والمرايا — ص ٥٣ وما بعدها .

رأيت قدامى

نعامة ، أو ناقة بيضاء

نسيت ، لكننى

ركبتها ،

فأخذت تمشى

فى السقف ، والفرسان ينظرون

فبهتوا ، وسقطوا من خوفهم ، وماتوا

وبعدها ، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتى .. " (١)

وفى قصيدة أدونيس كذلك (العصر الذهبى) يبرز معنى المواجهة من خلال الموقف الحوارى الرامى الى اثارة الغضب لهوان الفكر فى نظر السلطة الحاكمة :

ــ : " جره يا شرطى ... "

ــ : " سيدى أعرف أن المقصله

بانتظارى

غير أنى شاعر أعبد نارى

وأحب الجلجله "

ــ : " جره يا شرطى

قل له ان حذاء الشرطى

هو من وجهك أجمل "

اه يا عصر الحذاء الذهبى

أنت أغلى .. أنت أجمل . (٢)

* * *

---

(١) أدونيس ــ المسرح والمرايا ــ ص ٨٣ ــ ٨٤ .

(٢) أدونيس ــ أغانى مهيار الدمشقى ــ ص ١٣٠ .

فاذا تركنا ظاهرة الحماسة ، وظاهرة القسر ، وظاهرة البناء الدرامي في عكس مضمون تمرد الشاعر على السلطان .. الى ظاهرة التعبير بالصور والمقاطع المتناظرة والمتقابلة عن هذا المضمون ، رأينا أن التعبير هنا قد يتكئ على التقاط مفردات الواقع اليومي ليجسد من خلالها أفكاره الغاضبة .. وقد يتكئ على نبش الذاكرة ورواية الحاضر في صيغة الماضي ليدينهما جميعا .. وقد يتكئ على هجاء الذات وتعريتها في قسوة دامية ليبرر هجاءه للفكر والانسان ... والشاعر حين يفعل ذلك انما يفعله وهو واثق من أنه لا يحاول الرمز بقدر ما يحاول أن يجعل من رؤيته الشعرية في مواجهة السلطان كائنا حيا وفاعلا ، يرفض أن يغني في ساحته ، تماما كما يرفض أن يرقص في مأتم الملايين ..

ان قصيدة (الأغنية والسلطان) للشاعر الفلسطيني محمود درويش ، تتكئ على التقاط مفردات الواقع اليومي ، وتستحيل في لهب المواجهة الى كائن يحرك الفصول ، ويشعل البروق ، ويتنبأ بالمواصف القادمة .. الى كائن يعذب ، ويسجن ، ويصادر ، ويهدر دمه ، ويستجوب ، ولكنها لا تصمت ، ولا تموت .. الى كائن يعطي بشارة الميلاد في كل وقت ، ويشعل لهب الثورة في كل مكان .. وأبدا لا تكف عن مناجزة السلطة بسيفها الباتر : (الكلمات) . كل أولئك في صيغة شعرية دهشة تعتمد الصورة أساسا لتحريك الموقف في اتجاه الاثارة والاشتعال :

لم تكن أكثر من وصف لميلاد المطر
ومناديل من البرق الذي يشعل أسرار الشجر
فلماذا قاوموها ؟
حين قالت : ان شيئا غير هذا الماء يجري في النهر ؟
وحصى الوادي تماثيل .. وأشياء أخر
ولماذا عذبوها ؟
حين قالت ان في الغابة أسرارا وسكينا على صدر القمر
ودم البلبل مهدور على ذاك الحجر ؟
ولماذا حبسوها ؟
حين قالت : وطني حبل عرق

وعلى قنطرة الميدان انسان يموت

وظلام يحترق ؟

غضب السلطان

والسلطان مخلوق خيالى

قال : ان العيب فى المرآة

فليخلد الى الصمت مغنيكم وعرشى

سوف يمتد من النيل الى نهر الفرات

اسجنوا هذى القصيده

غرفة التوقيف خير ، لهدوء الأمن ..

خير من نشيد ، وجريده .

أخبروا السلطان أن الريح لا تجرحها ضربة سيف

وغيوم الصيف لا تسقى على جدرانه أعشاب صيف

وملايين من الأشجار تخضر على راحة حرف

غضب السلطان .. والسلطان فى كل الصور

وعلى ظهر بطاقات البريد

كالمزامير نقى ، وعلى جبهته وشم العبيد

ثم نادى .. وأمر ..

أقتلوا هذى القصيده

ساحة الاعدام ديوان الأناشيد العنيده !

أخبروا السلطان أن البرق لا يحبس فى عود ذره

للأغانى منطق الشمس وتاريخ الجداول

ولها طبع الزلازل

والأغانى كجذور الشجره

فاذا ماتت بأرض ، أزهرت فى كل أرض

كانت الأغنية الزرقاء فكره

حاول السلطان أن يطمسها

فغدت ميلاد جمره !

كانت الأغنية الحمراء جمره

حاول السلطان أن يحبسها

فاذا بالنار ثوره !

كان صوت الدم مغموسا بلون العاصفه

وحصى الميدان أفواه جراح راعفه

وأنا أضحك مفتونا بميلاد الرياح

عندما قاومنى السلطان

أمسكت بمفتاح الصباح

وتلمست طريقى بقناديل الجراح

اه كم كنت صبيا

عندما كرست قلبى ..

لنداء العاصفه !! (١)

أما قصيدة (حكاية المغنى الحزين) للشاعر صلاح عبد الصبور ، فانها تتكئ على نبش الذاكرة ورواية الحاضر فى صيغة الماضى لادانتهما معا .. فاذا عرفنا أنها تعرية شعرية لهزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧ ، وللسلاطين العصريين الذين أقنعوا المرحلة بامتلائهم الفكرى والسياسى والعسكرى ، ثم جاءت الهزيمة فعرت أعماقهم المنخوبة الزائفة .. اذا عرفنا ذلك عرفنا أن الحاضر المدان هو حاضر هذه الهزيمة ، وأن حكاية المغنى هى حكاية الجرح الذى تركته فى جبهة الجيل هذه الهزيمة .. وتبدأ الحكاية باسترجاع المغنى لبعض من ذكرياته القاسية فى (ذلك المساء) متكئا فى حكايته على التعبير بالصور ، وتقابل المقاطع وتناظرها :

---

(١) محمود درويش — ديوان الوطن المحتل — ص ٢٤٨ وما بعدها .

حدثتمونى عن سنابك مجنحه
تفتق الشرار فى أهلة المآذن
عن عصبة من السيوف لا تفل
قد أغمدت فى الصخر ، لا تسل
الا اذا قرأتم دونها أسماءكم
يا عصبة الأماجد الأشاوس الأحامد الاحاسن

وقلـــتم :
يا أيها المغنى غننا
مسمل العينين فى حضرتنا
لحنا يثير زهونا
ويذكر انتصارنا
(اذا تحين ساعة موعودة ، نغيم فى أشراطها
لم تنخلع عن غيمها الا لنا
الساعة التى تصير فيها خوذة الشيطان
كأسا لخمر سيد الفرسان) . "

ويستطرد المغنى — معتذرا عن استطراده — ليحكى عن أحزانه الثاوية فى قلبه :
وصنعتى يا سادتى مغنى
معانق قيثارتى ،
فؤادى المطعون بالسهام الخمسه
صندوق سرى ،
خزنة المتاع ، روضتى وقبرى
أزرع فيها جثتى ، خلعتها فى زمنى المفقود
أدفنها فى خلوة الوجد ، اذا داهمنى المساء
بدون أن أعد له
زادا من الحشيش والنساء

أكشف عنها الكفنا

أقيمها ، أنيمها ممدودة ، أطرد عنها الوسنا

أنظر في عيونها الماسية البكماء

ثم أولي هاربا للكأس والبكاء

وهذه الجثث :

الجثة الأولى لطفل جائع فقير

دفنتها منذ زمان موغل في البعد والمتاهه

بكيت حينما دفنتها

بكيت وانكسرت وانعصرت

بكيت وانتسخت

بكيت حتى كدت أن أنحل كالغبار

أو أذوب كالغمامـــه

عيني عليها ، سادتي الفرسان

(فجاءة نمت على أكتافها رأسان

فواحد ، ملتمع العينين ، للأمام ترنوان

واخر تمتد عيناه بلا أجفان

نائمة الحدقة في قفـــاه

كأنه ثعبان

معذرة ، نختصر الكلام

فالجثث الكثيرة التي دفنتها عاما وراء عام

تريد أن تنـــــام

وبعد أن يدير الراوي بينه وبين الجثث المقتولة المدفونة فاصلا من الحوار الحزيـــن ، يسترسل في استطراد اخر قصير يرجو أن يكون نافعا :

وموقفي يا سادتي في اخر الممر

أربعة نحن من الصحاب

مهرج البلاط ،والمؤرخ الرسمى ، والعراف ، والمغنى

وكلنا بدون أسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعه

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبيننا صداقة عميقة ، كالفجوة !!

ثم يعود المغنى الى ما جرى فى ذلك المساء ، فيتحدث الى سادته الأماجد الأشاوس الأحامد الأحاسن ، الذين يجمعون فى ذواتهم العالم بأسره ، وبديهى أن الراوى هنا يسخر سخرية لاذعة من السلاطين المحدثين :

فى ذلك المساء

يا سادتى الأماجد ، الأشاوس ، الأحامد ، الأحاسن

يا زينة المدائن

يا أنجم السارى

مفرقين فى البلاط تزدادون روعة وحسنا

فان تجمعتم

فنور كل كوكب يخامر النور الذى يبثه رفيقه

ولا يذوب فيه

(أقولها صدقا ، ولا أزيد فيه)

الله ، ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما أنبلكم ، وما أشجعكم ، وما أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن

والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير والتفكير والتخريب

والتجريب والتدريب والألحان والأوزان والألوان والبناء

والغناء والنساء والشراء والكراء والعلوم والفنون

واللغات والسمت ...

وباختصار

أنتم هدية السماء للتراب الادمى

نحن حفنة الأموات

وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالا من الفانين

" ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم فى عشرين "

أقولها صدقا ، ولا أزيد فيه

أقسم بالموتى الذين يخبشون تحت جلدى .

ثم يتحدث عن معاناته ، وعن الفرق بين حزنه هو وحزنهم هم :

فى ذلك المساء

كنت حزينا مرهقا فى ذلك المساء

لعلكم لا تعرفون الحزن يا سادتى الفرسان

(وان عرفتموه ، فهو ليس حزنى)

حزنى لا تطفئه الخمر ولا المياه

حزنى لا تطرده الصلاه

قافلة موسوقة بالموت فى القرار

والأشباح فى الجرار ، والندم

على وحدى أن أقودها اذا دعا النفير

نفير نصف الليل

أهوى بها ممزقا على أخلاف نوقها

الى مغاور النسيان والعدم

قافلة موسوقة بالموت والنشور

على وحدى أن أجرها من كهفها المقبور

أقودها ثانية على حبال الشمس

حتى أوافى غدها المقدور

حزنى لا يفنى ولا يستحدث

ويصر سلاطين العصر المهزومين على أن يغنى المغنى ، فيفضحه الحزن الثاوى فى قرارة لحنه الغنائى .. انهم يريدون غناء زهوهم وانتصارهم ، ولكن المغنى لا يرى فيهم غير مهزومين ، أو قتلــــــة :

غنيت ، كان فى قرارة اللحن
ما لم أجد كتمانه من وحشة وحزن
وقام منكم سيد ، لعله ساقى الحرس
(لأنه يمشى وكفاه الى الأمام)
وشدنى من أذنى بهمسه المبحوح
أكتم عنك أم أبوح ؟
أكتم عنك أم أبوح ؟
وارتعدت موتاى فى داخلى المكسور يا سادتى الأمجاد
وانشك من ساقى الى حنجرتى عظامى المدببه
وحلق الخوف على فضاء ما ترى عيونى المشكبه
وربما سألته لأنه اتكا ومال فوق بعضه ، وزاد :
" وشت بك الأنغام أيها الغلام
(سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)
فى صوتك الخفى رنة منشرخه
مشبوهة القصد ، غريبة المرام
كأن شكا ساخرا كالجثة المنتفخه
يطفو ويهوى فى مدى لهاتك المسلخه

بعد قليل من زمان
طردت من بلاط القصر يا سادتى الفرسان
صرت ابن سبيل جائعا مهان
حتى أتت خيول عصبة الشيطان
اذا بكم تمضون كالنعامة المجنحه

وا أسفا قلوبكم مسافحه

ويقدم المغنى اعتذارا تأخر عن أوانه :

كنت أحس سادتى الفرسان

أنكمو أكفان

وكان هذا سر حزنى !! (١)

* * *

أما قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) للشاعر السورى نزار قبانى ، فانها تتكئ على هجاء الذات وتعريتها فى قسوة دامية ·· وعلى الرغم من أنها تنوع على نفس اللحن الأساسى الذى نوعت عليه قصيدة (حكاية المغنى الحزين) وهو لحن تشريح الوضعية الحضارية المتخلفة التى أفرزت هزيمة ١٩٦٧ ، الا أن صوت الهجاء هنا هو صوت الشاعر نفسه ·· والتوجه بالادانة والاتهام يجئ من الشاعر وليس من المغنى والأغنية ·· كما تميل اللغة الشعرية فى قصيدة نزار الى التبسيط وارتفاق المفردة النثرية الموغلة أحيانا فى نثريتها ·· ربما لأن الشاعر ينعى فى مفتتح قصيدته اللغة القديمة ، والكتب القديمة ، والفكر القديم ·· وربما لأنه كان فى أعقاب الهزيمة مفدوحا بما حدث ، وغير مصدق أن حجم هذا الانهيار يمكن أن يكون حصاد التعبئة الاعلامية الخارقة التى صورت القوة العربية فى صورة خرافية ·· وربما لأنه أراد أن يهدم – بالتمرد على كل شئ – كل شئ فى حياتنا المهزومة لينهض البناء الجديد على أساس جديد ··

واذا كان هجاء الذات وتعريتها فى قسوة دامية قد مر من خلال التعبير بالصور والمقاطع المتناظرة والمتقابلة وأفاد من ذلك قيمة فنية ، فان هذه الوضعية الفنية لم تضف الى العمل الشعرى هنا قيمة موضوعية زائدة كما حدث فى قصيدة (حكاية المغنى الحزين) وقصيدة (الأغنية والسلطان) حيث أعطى التعبير بالصور والمقاطع ، لهاتين القصيدتين ، بعدا أعمق من مجرد الغضب والتمرد والاحتجاج ، وهو بعد الانتماء الى تقنية العمل الفنى ، فجاء التعبير أعمق من المباشرة ، وأروع من التقرير ·· فان هجاء الذات فى هوامش نزار غلب عليه الغضب الشاعرى فأنساه أن يعمل على تركيب القصيدة تركيبا داخليا صادرا عن حس فلسفى يتوجه الى الفكر حين هو متوجه الى العاطفة ، ويتوجه الى التاريخ حين هو متوجه الى الزمان الاتى ، ولكن كل ذلك

---

(١) صلاح عبد الصبور – تأملات فى زمن جريح – ص ٧ وما بعدها .

لا ينبغى أن يصرفنا عن مبايعة هذه القصيدة بالريادة ، فهى أول قصيدة تعرى واقع الهزيمة ، وبعد ها انهمرت بكائيات الشعراء كالفيضان .

فى المقطع الأول ينعى الشاعر الى اصدقائه كل الأشياء القديمة ، فيهيئ المتلقى بذلك لقبول طوفان الغضب القادم من عمق القصيدة على الانسان والتاريخ ، ينعى لهم اللغة القديمة ، والكتب القديمة ، والكلام المثقوب كالأحذية القديمة .. ومفردات العهر والشتيمة .. ونهاية الفكر الساقط الذى قاد الى الهزيمة .

وفى المقطع الثانى ينقل الشاعر احساسه بالغثيان فى مواجهة كل شئ .. فى مواجهة القصائد ، وضفائر النساء ، والليل ، والأستار ، والمقاعد ، وكل الأشياء التى نحس لها فى أفواهنا طعم الملح .

وفى المقطع الثالث يبرر الشاعر احتدامه واحتداده ، وتحوله عن الهمس الى الانفجار ، ويناجى وطنه الغائب عن وعيه فى تمرد مأساوى :

يا وطنى الحزين

حولتنى بلحظة

من شاعر يكتب شعر الحب والحنين

لشاعر يكتب بالسكين .

وفى المقطع الرابع يضع الشاعر الفن خلف قضبان الاتهام ، لأنه عاجز عن التعبير عن مأساتنا التاريخية فان ما نحسه أكبر من أوراقنا ، ولأنه هكذا ، فلابد أن نخجل من أشعارنا .

وفى المقطع الخامس يدخل الشاعر فى مباراة ضد كل ملامحنا الحضارية ، التى عبرت عن نفسها ليس فى الفعل وانما فى الكلام :

اذا خسرنا الحرب .. لا غرابه

لاننا ندخلها

بكل ما يملك الشرقى من مواهب الخطابه

بالعنتريات التى ما قتلت ذبابه

لأننا ندخلها

بمنطق الطبلة والربابه .

وفى المقطع الثالث عشر يتمرد الشاعر على التاريخ ، وعلى فهمنا للتاريخ ، وبعد أن كان يدين الكتاب وحضارة الفكر عاد يطالب من جديد بكتاب جديد وفكر جديد ، فنحن فى النهاية نطل على العالم من خلال الكلمة والكتاب ، ان السراديب التى نحيا فى ظلامها لن تجدى ، وكذلك الذقون الطويلة والنقود المجهولة .. ان الشاعر يهيب بشعبه أن يجرب تحطيم الأبواب ، وغسل الأفكار والثياب .. أن يجرب قراءة الكتاب ، وكتابة الكتاب .. أن يجرب زراعة الحروف والرمان والأعناب ، أن يجرب الابحار المغامر الى بلاد الثلج والضباب .. أن يرفض وشم الوحشية المبصوق على يديه وعينيه حتى استحالت عيناه الى شئ يشبه موانئ الذباب !!

وفى المقطع الرابع عشر يدين الشاعر الحاضر الغارق فى الخرافة ، ويتساءل عن مضمون الحكم التاريخى بخيريتنا ، ويتساءل فى أسى غيمان : (هل نحن حقا خير أمة أخرجت للناس) ؟ ويرفع أصابع الاتهام فى وجه أيامنا الفاجعة الدائخة بين الزار والشطرنج والنعاس !!

وفى المقطع الخامس عشر يجسد الشاعر ادانته للحاضر فى قضية بذاتها :

كان بوسع نفطنا الدافق فى الصحارى
أن يستحيل خنجرا من لهب ونار
لكنه ..
واخجلة الأشراف من قريش
وخجلة الأحرار من أوس ومن نزار
يراق تحت أرجل الجوارى .

وفى المقطع السادس عشر يشهر الشاعر سيف التمرد فى وجه الجموع الغارقة فى كذب القول والسلوك :

نركض فى الشوارع
نحمل تحت ابطنا الحبالا
نمارس السحل بلا تبصر
نحطم الزجاج والأقفالا
نمدح كالضفادع
نشتم كالضفادع

نجعل من أقزامنا أبطالا

نجعل من أشرافنا أنذالا

نرتجل البطولة ارتجالا

نقعد في الجوامع

تنابلا .. كسالى

نشطر الابيات ، أو نؤلف الأمثالا

ونشحذ النصر على عدونا

من عنده تعالى .

وفي المقطع السابع عشر يتوجه الشاعر بتمرده الجارف الى السلطان ، معريا أساليبه الدموية في حكم الجموع ، وفاضحا دور جلاديه ومخبريه ، وصارخا في وجهه بقضية انفصاله عن قضية الانسان :

لو أجد يمنحني الأمان

لو كنت أستطيع أن أقابل السلطان

قلت له : يا سيدي السلطان

كلابك المفترسات مزقت ردائي

ومخبروك دائما ورائي

عيونهم ورائي

أنوفهم ورائي

أقدامهم ورائي

كالقدر المحتوم ، كالقضاء

يستجوبون زوجتي ،

ويكتبون عندهم أسماء أصدقائي

يا حضرة السلطان

لأنني اقتربت من أسوارك الصماء

لأنني .. حاولت أن أكشف عن حزني ، وعن بلائي

ضربت بالحذاء

أرغمني جندك أن اكل من حذائي

يا سيدي .. يا سيدي السلطان

لقد خسرت الحرب مرتين

لأن نصف شعبنا .. ليس له لسان

ما قيمة الشعب الذي ليس له لسان ؟

لأن نصف شعبنا محاصر كالنمل ، كالجرذان

في داخل الجدران

لو أجد يمنحني الأمان

من عسكر السلطان

قلت له : لقد خسرت الحرب مرتين

لأنك انفصلت عن قضية الانسان .

وفي المقطع الثامن عشر ينعي الشاعر في حزن مأساوي ضياع الوحدة المغتالة ، التي كان يمكن أن تكون عاصما من هذه الهزائم النكراء

وفي المقطع التاسع عشر يتطلع الشاعر الى جيل بديل .. جيل غاضب يفلح الافاق ، جيل ينكش التاريخ من جذوره ، وينكش الفكر من الأعماق ، جيل مختلف الملامح ، لا يغفر ولا يسامح ، جيل لا ينحني ولا يعرف النفاق ، جيل رائد عملاق .

وفي المقطع الأخير .. يتوجه الشاعر الى هذا الجيل الأمل ، ويناط به قضايا تصحيح التاريخ :

يا أيها الأطفال

من المحيط للخليج ، أنتم سنابل الامال

وأنتم الجيل الذي سيكسر الأغلال

ويقتل الأفيون في رؤوسنا ، ويقتل الخيال

يا أيها الأطفال ، أنتم بعد طيبون

وطاهرون كالندى والثلج ، طاهرون

لا تقرأوا عن جيلنا المهزوم يا أطفال
فنحن خائبون
ونحن ، مثل قشرة البطيخ ، تافهون
ونحن ، منخورون ، منخورون كالنعال
لا تقرأوا أخبارنا
لا تقتفوا اثارنا
لا تقبلوا أفكارنا
فنحن جيل القئ ، والزهرى ، والسعال
ونحن جيل الدجل ، والرقص على الحبال
يا أيها الأطفال
يا مطر الربيع ، يا سنابل الامال
أنتم بذور الخصب فى حياتنا العقيمه
وأنتم الجيل الذى سيهزم الهزيمه (١)

قد يلفت فى هذه القصيدة أنها كلها ليست محضة لمواجهة السلطان ، وهذا هو ظاهر القضية ، ولكن قليلا من تعمق العلاقات فى هذه القصيدة يؤكد أن الشاعر قد توجه منذ البدء لمناجزة السلطة والسلطان ، واذا كان قد هجا الجماهير فانما كان هجاؤه لها محاولة لحفزها على رفض الخنوع لمثل هذه السلطة المتهرئة ، أو محاولة لحفزها على تعديل سلوكها الحضارى ، لتكون قادرة تاريخيا على انجاب الأبطال التاريخيين ، الذين يديلون من السلاطين الزائفين للقادة الحقيقيين .. وفى الحالتين انما يتوجه الهجاء الى السلطان الحاكم الذى لم يستطع أن يكون على مستوى السلطة الحاكمة ، والى السلطان الحاكم الذى لم يستطع أن يكون على مستوى الحلم التاريخى .. والى السلطان الحاكم الذى لم يستطع أن يعطى الشعب هويته ، وهكذا يضع التمرد شروطه الحضارية — من خلال التعبير بالصور والمقاطع المتناظرة والمتقابلة — لتعلية السلوك الانى للحاكم من جهة ، ولتهيئة المناخ الحقيقى لقدوم البطل التاريخى من جهة أخرى ، وهى شروط رائعة بكل المقاييس !!

* * *

(١) نزار قبانى — هوامش على دفتر النكسة .

فاذا تركنا هذه الظواهر فى شعر التمرد على السلطان الى ظاهرة الارتكاز على نقطة محورية والتمدد منها هنا وهناك ، رأينا أن الشاعر يستهدف للوقوع فى بئر الظلام ، وفى ابار الصمت العميقة السوداء ، لأنه كان مغنى السلطان ... ويستهدف لامتلاك الحب والغناء ، لأنه قتل صاحب الجلالة السلطان ... وهكذا ارتكز الشاعر على نقطة محورية هى موقفه من السلطان ، وتمدد بها الى الوقوع فى الظلام حين أجبر على الغناء المنافق ، والى الوقوع فى الابار حين أجبر مرة أخرى على الغناء والنفاق .. ثم تمدد بها الى امتلاك الحب والغناء حين تجاوز موقف المغنى الى موقف الثائر ، وموقف المنافق الى موقف التمرد .. يقول البياتى فى قصيدته : (ثلاث رباعيات) :

— ١ —

رأيت فى المنام

محبوبتى ، عارية ، ترقص فى كأس من المدام

أردت أن أشربه ، لكننى غرقت فى الكأس وفى الظلام

لأننى كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان

— ٢ —

أردت أن أعانق الأطفال فى الطريق

أردت أن أشعل فى قصائدى الحريق

لكننى غرقت فى صمتى ، وفى بئر حياتى الأسود العميق

لأننى كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان

— ٣ —

وضعت قلبى فى اناء ، ووضعت السيف فى اناء

محبوبتى امتلكتها ، تقطر من شفاهها الصهباء

صدحت بالغناء

لأننى قتلت ذا الجلالة السلطان (١)

وفى قصيدة (سأنصب لك خيمة فى الحدائق الطاغورية) يرتكز البياتى على الثورة كنقطة

(١) عبد الوهاب البياتى — كلمات لا تموت — ص ١١٨ — ١١٩ .

حورية ، ويتمدد بها حتى يشارف القاتل ، ويتمدد بها حتى يشارف المنتحر ،ويتمدد بها حتى يشارف المخمور .. ثم يتمدد بها ليواجه الثائر والثورة ، كل أولئك ليظفر فى النهاية برقبة السلطان ، ولكن من خلال الحركة الثورية وليس من خلال الخيانة أو الغياب المخمور :

فى وجه المدن الخائنة المومس أرمى قنبلة
وأجز بسكينى رأس الملك ــ الطاغية ــ الجزار
فى وجه الليل الأعمى أقتل نفسى منتحرا
فى حانوت الخمار
فى وجه الشمس الحمراء
يحمل تابوتى للمنفى الفقراء
فى وجه الأرض الحبلى
أسجد مأخوذا للنار

سأدق عليك الأبواب
سأدق عليك الأبواب

أيتها الثورة ، يا حبى الأول ، يا رايات الأمل الحمراء .(١)

* * *

ونواجه اخر ظواهر شعر التمرد على السلطان ، وهى ظاهرة التقاط لمحة أو موقف حضارى يعكس روح المفارقة بين وضعية الكلمة الرامزة للشاعر .. ووضعية السيف الرامز للسلطان ، وما بين الوضعيتين من تفاوت يضع الكلمة فى السفح والسيف على قمة الامتلاك .. والشاعر هنا حريص على أن يدين هذه المفارقة غير الحضارية من خلال تقرير الواقع وخلخلته بالاتكاء الكامل على تضخيم صورة الهوان والاحتقار والضياع التى يعيشها الفكر فى ظل السلطة الغاشمة .. ثم بالتلويح الجارح بمصر الانتصاف للفكر ، وأفول شمس السيف والسلطان .

---

(١) عبد الوهاب البياتى ــ كتاب البحر ــ ص ١٣٥ ــ ١٣٦ .

والموقف الحضارى الذى يرتكز عليه الشاعر لابراز روح المفارقة المنشودة قد يكون موقف الفكر فى مواجهة الارهاب الفكرى الذى يريده على كتمان الحقيقة العلمية التى توصل اليها وأصر على صوابيتها ، فيجئ الشاعر ويعكس القضية العلمية ليثير أكبر كم من احتقارنا للسلطة الجلادة ، ثم يفجر الحقيقة العلمية ويعلنها فى النهاية ، كما فعل جاليليو فى القديم :

اذا أردتم سادتى فالأرض لا تدور
ولا يغطى نصفها الديجور
ولا تضم هذه القبور ..
الا الدجى ولعب الأطفال والزهور
وكل ما كان وما يكون
مقدر مكتوب
فأنتم الأسياد
ونحن فى بلاطكم طنافس وخدم نسوس فى الحظائر الجياد
ونحن فى الحرب لكم أجناد
نموت من أجل عيون قطط الأمير
ولمعان ذهب اللصوص والتجار فى خنادق الهجير
ونحن فى جنازة الغروب
شعب فقير جائع مغلوب
استباحه المغول
اذا أردتم سادتى ، أقول
ما قاله الشاعر للسلطان
عبر عصور القهر والهوان
فنحن بركان بلا دخان
وثورة ليس لها أوان
اذا أردتم سادتى فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار
ولتوقفوا الأنهار

فعصركم مضى الى الأبد

ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور

والأرض رغم حقدكم تدور

والنور غطى نصفها المهجور (١)

وقد يكون الموقف تجسيدا للعلاقة التاريخية بين الشاه وأحد رعاياه وما بين الطرفين من روح المفارقة الفاجعة التى تبرز فى وضعية كل منهما هكذا بلا تبرير :

الموت عدل ـ حسنا ، فلتكن الحياه

عادلة ، وليمنح الشحاذ عرش الشاه

فمصطفى مات على الرصيف فى الظهيره

والشاه مات فوق صدر الدمية ـ الأميره

مخدرا وعاريا

وعندما بكاه شاعر البلاط ، نبح الكلب عليه باكيا

ولبس المهرج السواد

حزنا على سيده

حزنا على البدر الذى غاب فى البلاد

ومصطفى فى حفرة مهجور

عيونه فارغة وأنفه مكسور

ومصطفى الاخر فى الحقل على مسحاته يخور

مهشما منخور

عيونه جاحظة ووجهه مجدور

يستقرىء الأرض ، ويمضى باحثا فيها عن الجذور

السندباد من هنا مر ، ومرت هذه العصور

وألف نملة بنت وهدمت قصور

وهو على مسحاته يدور

---

(١) عبد الوهاب البياتى ـ سفر الفقر والثورة ـ ٧١ ـ ٧٢ ـ ٧٣ .

والشاه فى بلاطه مخمور

يغرق فى الحرير والأطياب

ويطعم الكلاب

ــ الموت عدل ــ حسنا ، فليضرب الشاه على قفاه

حتى يموت ، ولتكن عادلة يا سيدى الحياه . (١)

* * *

هذه على وجه التقريب هى أبرز ظواهر شعر التمرد على السلطان فى الشعر العربى المعاصر ، ربما يكون بعضها قد استقر وأصبح ظاهرة مكتملة ينوع عليها الشعراء كأساس من الأسس التعبيرية الواضحة ، وربما يكون بعضها فى طور التكوين أو النمو ما يزال .. ولكنها فى النهاية تكاد تشكل الواجهة العامة لأبرز ظواهر التمرد على السلطان فى الشعر العربى المعاصر ، لم تحاول هذه الدراسة أن تقتنصها من مجرد التجريد النقدى الشائع فى الحياة الأدبية ، بقدر ما حاولت اقتناصها من جدل الاستقصاء والاستقراء للنصوص والظواهر الشعرية ، فان فاتها شئ ، فلأن الساحة ممتدة ، والموج بلا حدود .

× × ×

---

(١) عبد الوهاب البياتى ــ سفر الفقر والثورة ــ ص ٦٣ ــ ٦٤ ــ ٦٥ .

البـــــاب الثالـــــــث

ظواهـــــر التمـــــرد الاجتماعـــــى

تمهيـــــــد :

كان التمرد الاجتماعي في الشعر العربي المعاصر وليد احساس عارم بفداحة العلاقات الاجتماعية الجائرة في كل منحى من مناحي الحياة العربية : سياسيا ، واجتماعيا ، وحضاريا ٠٠ بمعنى أن قلة قليلة من جماهير الأمة كانت تحتكر النفوذ في كل مظهر من هذه المظاهر وتتـداول هذا النفوذ جيلا بعد جيل ٠٠ وكانت الكثرة الساحقة من جماهير هذه الأمة مطحونة بواقعهـا الطبقي الأدني ومحكومة بالبقاء في قاعــه ، ومحرومة حتى من التطلع الى عدل اجتماعي يمكن أن يقرب تقريبا حقيقيا بين طبقات هذا المجتمع ، وكانت تثور بين الحين والحين ثورات اجتماعية ربما تكون قد أفلحت في تكوين احساس مشترك بين الجماهير بضرورة المساواة والعدالة الاجتماعية وتكافــؤ الفرص ، ولكنها لم تنجح كثيرا في تطبيق النظرية على الواقع ، والمثال على حركة الوجود الحـــي ، فبقيت العلاقات الاجتماعية تئن باستمرار من ظهور طبقة اقطاعية جديدة ، بوجه جديد ، وبأسلوب جديـــــد ٠

ولكن الطبقة المثقفة في مختلف جوانب العالم العربي لم تستسلم لهذا الواقع الباهـــظ ، وانما أخذت تهزه من قواعده هزا عنيفا ، وكانت ترى أن طريقها الى تغيير مثل هذا الواقع لا يكمن في الثورة المادية عليه فحسب — فكم من انتفاضات حدثت ولكنها لم تغير سوى السطح الخارجي للنظام الطبقي — وانما يكمن في الثورة الفكرية على ما فيه من وضعية عشوائية تضع قانون التفاوت بمنأى حتى عن مجرد المناقشة والحوار مستعينة في دعم هذه الوضعية الشاذة بالظلام الفكـــري الذي كان يسود المرحلة ، ويغلف المضمون الثقافي الذي يقدم الى جماهيرها ٠

وقد قاد هذا التحول الهائل في السياسة والدين والفكر والاجتماع رجال من أمثـــال : محمد عبده ، والكواكبي ، ومصطفى كامل ، وقاسم أمين ، وسعد زغلول ، ولطفي السيـــد ، وغيرهم ، على تفاوت في الحضور الزمني والفكري بين هؤلاء جميعا ٠٠ ان الحقيقة الموضوعية تنطق بعمق التحول الهائل الذي أحدثه أو مهد له هؤلاء ، فأخذت الجماهير العريضة تضيق ضيقـــا واعيا بحقائق التفاوت الطبقي ، وأخذت كذلك تنضو عن كاهلها عبء كثير من المسلمات الاجتماعية والدينية والفكرية ، وكان الشعر من وراء ذلك ومن أمامه يحدو الى ضرورة الثورة ، ويعمل علـــى اشعال جذوة الغضب ، ويؤهب لمحاولات التغيير ٠٠ مما يؤكد أن نهضة شعرية حقيقية كانت

تدق على الأبواب فى اصرار هنا •

(وكانت هناك نهضة لاحياء الثقافة العربية القديمة وتحقيق التراث الذى تركه أعلام الفكر والأدب فى الحضارة الاسلامية ، وقد تولى اذكاء تلك النهضة وحمايتها من أن تقضى عليها الدعوات التجديدية المتطرفة طائفة من أعلام البحث والتحقيق أمثال : " أحمد تيمور " و " شكيب أرسلان " و " محمد كرد على " •• وكانت هناك أيضا نهضة علمية تحاول الخروج بالتعليم من نطاق اعداد موظفين محدودى المعرفة الى افاق البحث الحر والمشاركة فى العلم فى ميادينه الرحبة التى جاءت بها الحضارة الحديثة ، وقد تجلى مظهر هذه النهضة فى انشاء الجامعة الأهلية التى أصبحت فيما بعد " الجامعة المصرية " الرسمية •• وكانت هناك أيضا نهضة تثقيفية عامة تجلت فى التصانيف المختلفة وفى المجلات والصحف اليومية المتعددة ، فرأينا مثلا " شبلى شميل " يبشر بنظرية التطور ، و " يعقوب صروف " يغذى القارىء العربى بمادة علمية مبسطة ، و " لطفى السيد " يوجه الأفكار الى الأسس التى تتوافر بها تربية الفرد والجماعة) (١) •

وكان من نتائج الاحساس الحادم بخطل التركيب الاجتماعى الذى أشاعته روح التحول فى كل شىء ، أن أخذ الشعر العربى يقود معركته بلا توقف ضد مظاهر التفاوت الطبقى من جهة •• وضد مظاهر الجمود على أشتات من القيم العتيقة من جهة أخرى •• حتى ان هذا الشعر قد أخذ يعكس وضعية المعارضة كأنها غاية فى ذاتها ، وتلك سمة من سمات الجموح نلمحها فى كل طور من أطوار التحول والانقلاب فى الفن والحياة ، الا أن الظاهرة العامة أخذت بعد ذلك تتسق مع منطقها الطبيعى ، فأناط شعر التمرد بكاهله عبء معارضة الفادح والمتهرىء فى العلاقات الاجتماعية والقيم التراثية على السواء ••

واذا سلمنا بأن هناك تعارضا حتميا بين الفنان والمجتمع ينشأ من جمود المجتمع على أنماطه وتقاليده ، فى مواجهة ضيق الفنان بوضعية الجمود على كل الأنماط والتقاليد ، فان هذا التعارض ينشأ أساسا ليس من شعور الفنان بالانحياز على العالم القائم فحسب كما يقول (توماس مان) (٢) ، وانما من شعوره الطاغى بأن وضعية التركيب الاجتماعى فى شكلها المتخلف تقضى

---

(١) محمود تيمور — اتجاهات الادب العربى فى السنين المائة الأخيرة — ص ٣٣ •
(٢) انظر : الرؤيا الابداعية (جمع هاسكل بلوك ، هيرمان سالنجر) مقال الفنان والمجتمع ، لتوماس مان — ص ١٣٥ •

أساسا على عناصر التفوق الذاتي والجمعي ، وأيضا على عناصر النبوغ الشخصي والموضوعي .. أي أن تشوه العلاقات الاجتماعية يصيب الفرد المتفوق بالاحباط والسقوط ، ويصيب البيئة الفكرية — موضوعيا — بالتمزق والانهيار ، فلا يبقى هناك أمل في أن ينبغ الفرد أو تنبغ الجماعة ، كذلك لا يبقى هناك أمل في أن تمتاز البيئة الفكرية بلون من ألوان الامتياز .. فاذا عارض الفنان أو تمرد، فانما ينبع هذا الفعل الصادم من التزامه المطلق بقضية التمهيد للتفوق الذاتي والغيري ، وأيضا بقضية التمهيد للنبوغ الشخصي والموضوعي ، وليس من مجرد احساسه المتضخم بالامتياز على العالم كما يقال .

من هنا كان شعر التمرد الاجتماعي يبدأ من نقطة الالتزام بقضية التغيير لصالح التطور ، لأنه يعرف جيدا أن الثبات تحجر عند وضعية واحدة بينما تنتقل الحياة في كل لحظة من النقيض الى النقيض .. ان بعض قيم اليوم كانت بعض جرائم الأمس ، وكذلك فان العلاقات الرابضة خلف كل تركيب اجتماعي تتشكل بشكل هذا التركيب المستحدث والصائر بلا جمود .

قد نتساءل :

اذا كان شعر التمرد هكذا صائرا أبدا ، فمن أين يتأتى له أن يكون ظاهرة من الظواهر ، وهذه بطبيعتها تحتاج الى مساحة زمنية تتخلق داخلها وتتحور لتصير قضية أو ظاهرة ؟

ان هذا التساؤل مشروع من جهة ، وغير ذي موضوع من جهة أخرى ... لأن مشروعيته تنبثق من ملاحظة الحركة في سرعتها وجريانها بحيث يصعب على الفكر الناقد أن يسلم بامكان تشكل ظاهرة من الظواهر وسط هذا الدوار السريع ... ولأن عدم مشروعيته ينبثق من ضرورة الوعي بأن التمرد الذي يقفنا أمامه كحقيقة نقدية كاملة هو تمرد فرض نفسه على الفن والتاريخ معا بما هو ظاهرة فنية تخلقت داخل اطارها التاريخي ، وأتيح لها من خلال الفعل ورد الفعل جميعا أن تصارع تيارات معها وضدها وتفرض حلولها من خلال هذا الصراع الرهيب ، والا لما أتيح لنا أن نقف حيالها دارسين أو متأملين .

هذا جانب .. والجانب الاخر ، أن أي ظاهرة فنية لا تولد هكذا كاملة ، وانما تحتاج الى ممارسات صعبة ومتكررة تثبت من خلالها جدارتها بالبقاء ، وشعر التمرد الاجتماعي واحد من هذه الظواهر الفنية ، أخفق ووفق ، حاول وكبا ، ثم حاول ونهض .. صادم كثيرا من قيم

التفاوت وكثيرا من قيم التخلف ، ولكنه لم يجهز على كل هذه القيم في جولة واحدة ، لقد قطع أشواطا فنية وتاريخية حتى أتيح له أن يظفر ببعضها وأن يظفر بعضها ببعضه ، ثم تخلف في النهاية صورة هذا الصراع الهائل كما نراها الان ... واذن فالقيم التي يصاولها شعر التمرد لا تستسلم طفرة واحدة ، ولا تلقى سلاحها في لحظة ثم تخلد الى البوار ... على النقيض ، انها تظل تقاوم بلا هوادة ، وتقاوم الى اخر أرماقها ، مما ينتفي معه أن تكون حركة شعر التمرد حركة صائرة أبدا على المستوى التاريخي الذي تنمحي معه اللحظات .. ان الأصح هنا أن يقال : ان شعر التمرد صائر نعم ، ولكن على المستوى التاريخي الذي تمتد فيه اللحظة الى جيل أو بعض جيل ، لأن القيم التي يصاولها تستمد عناصر وجودها من أزمان متواصلة ، وعسير أن تعلن عن بوارها هكذا من أول جولة ، ان هزيمتها تحتاج الى مساحة زمنية موائمة لرسوخ جذورها في التاريخ .. فاذا تم للتمرد الاجهاز عليها ، صار الى مواجهة غيرها ، وهكذا ينبغي أن نفهم صيرورة شعر التمرد ، وهو فهم صميمي في هذه الدراسة ، وربما كان محورا من محاورها الأساسية .

ويمتاز شعر التمرد الاجتماعي عن غيره من شعر التمردات الأخرى بكونه شعرا عاملا في نقض بناء التقاليد التي تحكم حركة الاجتماع البشري ، أي بكونه شعرا متحركا على أرض الواقع بكل ثقله الوجودي ، يناجز على جنباته قيم التخلف ، والظلم ، والسيطرة ، والابتزاز ، وفرض الارادات .. أي أنه يصير حركة عضوية من حركة الواقع في سعيها الى الأفضل والأعدل ، بكل ما يعني ذلك من مكابدة ، ومعاناة ، واحتكاك .. وليس مجرد تمرد سالب منسحب الى عوالم الذات المادية أو الشعرية ، مسترسل في دوامة البكاء الرومانسي على ضياع الجنة الموعودة ، أو الحلم الأسطوري المنشود على أرض الواقع .

ان في هذا التمرد السالب – كما يرى ألبير كامي – خيانة لأصول التمرد ، لأن التمرد الراشد (يسعى الى العمل في المجتمع ليحقق نفسه تحقيقا أفضل ، بدلا من أن يرفضه) (١) .

وهو راشد ليس لأنه (يعمل) في المجتمع فحسب ، ولكن لأنه يعمل عن (معرفة) ووعي بما يعمل ، (وانما يقترن التمرد بالقدرة حين يتمرد الانسان ليهدم عن معرفة ويبني عن معرفة ، ولو كان كل هدم تمردا محمودا لكانت الغازات في جوف الأرض سيدة المتمردين

---

(١) روبير دلوبيه – كامو والتمرد – ص ٤٥ – ٤٦ .

والمتقدمين . لأنها تنطلق مع الزلزال فتهدم عن الشمال وعن اليمين) كما يقول العقاد (١) .

* * *

التمرد الاجتماعي اذن تعبير عن ضيق الفنان بفداحة التفاوت الطبقي ، ورفضه لغلظ القيم المتخلفة ، ومعارضته للجمود في كل شئ ، وثورته في وجه الانسحاب والسلب ، وقد برزت هذه الظواهر الأساسية كلها في الشعر العربي المعاصر ، وجسدها شعراء المرحلة تجسيدا حقيقيا يعبر عن ايمانهم بقضية الرفض لمواضعات الاجتماع والفن التي كانت تسود هنا وهناك .. ففي قصائد التمرد على التفاوت الطبقي لم تعد هناك قداسة مخلوعة على طبقة بذاتها ، وانما على النقيض بدت هذه القصائد كأنما تريد أن تجرم هذه الطبقات وتخلع شيئا من القداسة على عذابات الطبقة الكادحة ، ربما لأنها تريد أن تنتقم لتاريخ الحرمان من تواريخ البشر ، وللجماهير الساغبة من النخبة المتخمة ، وهكذا يأخذ رد الفعل شكلا من أشكال الجموح الذي يعكس الأشياء من النقيض الى النقيض ... كذلك نجد في شعر التمرد على التقاليد والقيم ليس ثورة على شيوعها وتأصلها فحسب ، وانما محاولة لتجميل أضدادها حتى ولو كان القبح هو هذا الضد النقيض .. وفي هذا الاتجاه بالذات نستطيع أن نزعم أن كسب الفن كان كبيرا ، لأن المجاهيل التي ارتادها — بعد أن كانت محرمة عليه بقانون غير مرئي — وسعت من رقعة الأرض التي يتحرك عليها ، وأتاحت له أن يغني للألم والقبح والاثم غناء الفنان المتعاطف مع ما في هذه المعاني من مأساوية شفيفة صادرة أولا وأخيرا عن الذات الانسانية بما هي عالم مائج بضروب شتى من الألوان والأطياف والظلال ، لأن الشعر يحيط بالوجود وينطلق في كل الاتجاهات : (فترسم ريشته المليح والقبيح ، وتتناول المترف والمبتذل ، والرفيع والوضيع ، ويخطئ الذين يظنون أنه خط صاعد دائما ، لأن الدعوة الى الفضيلة ليست مهمة الفن بل مهمة الأديان وعلم الأخلاق) .. ولأن الشاعر المعاصر يؤمن (بجمال القبح ، ولذة الألم ، فهي كلها أشياء صحيحة في نظر الفنان ..) (٢) ومثل هذا نستطيع تطبيقه في معارضة شعر التمرد للجمود — وثورته في وجه الانسحاب والسلب .. انه ينشب أظافره في لحم اضداده بلا هوادة .

---

(١) عباس محمود العقاد — بين الكتب والناس — ص ٦٠٩ .

(٢) نزار قباني — طفولة نهد — المقدمة .

وفى المقطع السادس يرجع الشاعر مأساتنا الى ضمورنا الحضارى ، ويؤكد فى يقين شعرى ، أن السر فى مأساتنا راجع الى أن صراخنا أضخم من أصواتنا ، وسيوفنا أطول من قاماتنا .

وفى المقطع السابع يوجز الشاعر القضية فى مقولة فادحة يقذف بها فى وجوهنا على هذا النحو الدامغ :

خلاصة القضيه
توجز فى عباره
لقد لبسنا قشرة الحضاره
والروح جاهليه .

وفى المقطع الثامن يقرر أن للانتصار ثمنه الحقيقى ، الذى ليس بالقطع نايا ولا مزمارا : فبالناى والمزمار لا يمكن أن يحدث انتصار .

وفى المقطع التاسع يومئ ايماءة موجعة الى حصاد الهزيمة الجديدة ، رابطا بينها وبين الهزيمة القديمة على أرض فلسطين السليبة ، مشيرا باصبع الاتهام الى ما يسود حياتنا من ارتجال ، والى ما جره علينا هذا الارتجال من ضياع كلفنا خمسين ألف خيمة جديدة .

وفى المقطع العاشر يرفض الشاعر أن يبارك العلاقة بين انسان المنطقة المهزوم وبين القوى الخالقة ، صارخا فى وجهه : لا ترفع صوتك فأنت هازم نفسك الأول :

لا تلعنوا السماء
اذا تخلت عنكم .. لا تلعنوا الظروف
فالله يؤتى النصر من يشاء
وليس حدادا لديكم يصنع السيوف .

وفى المقطع الحادى عشر يعكس الشاعر احساسه بالاحباط فى مواجهة ما يسمع من نباح فارغ المضمون ، ويوجعه هذا النباح الأجوف ، ويصرخ : لا أريد أن أسمع مزيدا من كذب الشعارات .

وفى المقطع الثانى عشر يجسد فهمه للهزيمة ، ويرجعها الى أصولها التاريخية وليس الى شكلها الخارجى ، فاليهود لم يدخلوا الينا من حدودنا الجغرافية ، ولكنهم تسربوا الينا من عيوبنا الحضارية .

هكذا ينظر شعر التمرد الى الموضوعات والقيم الصادمة للعرف الاجتماعى والعرف الفنى ، انه ينزع عن كل شئ قداساته الموروثة ، ويقتحم بالشعر أبهاء كل شئ فاذا هو خاضع بالضرورة لمنطق الفن لا منطق الأخلاق .. انه يحاكم الظاهرة الموضوعية من خلال خضوعها أو تأبيها على منطق الفن ، وليس يهم بعد ذلك أن تكون نسكا أو دعارة ، مهادنة أو مصاولة ، عرفا أو انتفاضا .. وبهذا كسب الشعر للفن أرضا واسعة ومحاور أساسية استطاع من خلالها أن يعطى قيما جمالية فى الوقت الذى كان يعكس فيه قيما غير جمالية ، وأن يكتشف على خارطة الذات بعض مناطقها المجهولة الملأى بأسرار العظمة والهبوط !!

وربما — حين نخلص الى الشعر — نستبين من هذه المحاور أنماطا تؤكد كلها أو بعضها أن اقتحام شعر التمرد لهذه المجاهيل كان فاتحة تألق وازدهار لهذا اللون من ألوان التعبير الفنى .. وتدفع الحركة النقدية لاعطاء هذا اللون من التقييم ما يستحقه أو قل ما يضعه فى مناطه الحقيقى من حركة الابداع .

ونحن لا نغامر حين نزعم بأن مجالات شعر التمرد الاجتماعى قد تتراحب فى بعض الأطوار التاريخية وقد تضمر فى بعضها الاخر ، وأن مدى تراحبها فى طورنا التاريخى — منذ أوائل القرن العشرين حتى الان — كان من الاتساع والاندفاع بحيث شمل مناطق التعبير عن غباء التفاوت الطبقى ، وضرورة الثورة على كثير من القيم الاجتماعية ، وحتمية انعتاق المرأة من أسر العبودية الاجتماعية ، ثم محاولة تجاوز التحرير الى ألوان من التعرية الهائلة للمشاعر الانسانية والمواقف الأنثوية المتسمة بكثير من الجرأة وعرامة التعبير .. وقد يتخطى هذه التخوم الخطرة الى مناطق أكثر خطورة وتفجرا ، ربما كانت الى ادانة الحس الدينى أقرب منها الى محاولة المساءلة والبيان .. أى أن التمرد الاجتماعى فى الشعر العربى المعاصر سلط غضبه وانقضاضه على طبيعة العلاقات الاجتماعية فى شكلها الطبقى من جهة ، وعلى طبيعة العلاقات الاجتماعية فى شكلها النوعى من جهة أخرى ، فزلزل كثيرا من القواعد المستقرة الهادئة ، وغير كثيرا من المفاهيم المسلمة السائدة ، وأتاح لكثير من قيم التحرر القاسط والمنحرف أن تفرض حلولها على واقع الحياة الاجتماعية .

× × ×

الفصـــــــــــــل الأول :

التمرد على التفاوت الطبقــــــــــى

كان التفاوت الطبقى فى اشكاله المتنوعة وأنماطه المتغايرة هدفا من الأهداف التى حاول شعر التمرد الاجتماعى ضربها والانتصار عليها ، لأنه — من خلال رؤيته المثقفة — يؤمن بأن المساواة — وليس التفرقة — هى منطق الأشياء ، وقانون الاجتماع السديد .. يقول الزهاوى :

يبتغى الشعب أن يرى للمساواة شمولا وأن يزيل الفروقا
يبتغى الشعب أن يطالب حرا ، يبتغى الشعب أن يسير طليقا
يبتغى الشعب أن يعيش رضيا وافر العز ، أو يموت حنيقا (١)

ان شعر التمرد الاجتماعى فى هذه الأبيات يواجه التفاوت الطبقى كقضية موضوعية عامة تتعلق بحرية الشعب ، ولكنه فى أبيات أخرى يواجه القضية بثورته على مفرداتها ورفض أن تستحيل العلاقة بين الذين يملكون والذين لا يملكون الى بذل احسان من الأعلى الى الأدنى ، أو اغتصاب العرق والجهد مقابل لاشئ .. يقول الجواهرى :

يا نظام الاحسان والصدقات واقتطاع الأجزاء والنفقات
من حساب الأسلاب والسرقات
واحتضان اللقيط فى الطرقات
واحتيال القانون للطبقات
موبقات ترم بالموبقات
يرأ الكون واثقا مقداما ماشيا — والأنوف رغم — أماما
غازيا بؤرة العقول اقتحاما
تاركا خلفه الرياء حطاما
أن ترى أنت للشعوب نظاما (٢)

ويكاد الشعر فى هذا الصدد أن يقصد للقضية ، وأن يؤصل لرفضها بمنطق العقل وليس فقط بمنطق الحس الشعرى .. يقول الزهاوى :

ان من كدوا يزرعون البقاعا أشبعوا غيرهم وباتوا جياعا
ربح المالكون للأرض غصبا وضى كد الزارعين ضياعا
يفقر الدهر ألف بيت ليغنى واحدا من أفراده جماعا (٣)

(١) جميل صدقى الزهاوى — اللباب — ص ٢٤٦ .
(٢) محمد مهدى الجواهرى — مجلة الطريق م ٢ ج ٢ .
(٣) جميل صدقى الزهاوى — الثمالة — ص ٥٦ .

وهو حين يحاول تأصيل القضية هكذا من وجهة عقلية جارية على منهج الفكر المنطقى لا يخلع عليها برود المنطق ، وانما يشحنها بمقدمات مهيجة تستثير فى المتلقى عناصر الرفض والغضب ، ثم يخلص الى نتيجة عاقلة ، ولكنها تصيب العقل المتلقى بدوار مخيف !!

ويتناول الشاعر محمود حسن اسماعيل القضية بكثير من الغضب الثورى فى وجه التفاوت الطبقى ، ويرى فى هذا التفاوت رقا ينبغى أن يحاصر وأن يضرب ، فليس من العدل أن يسغب الزارع ويتخم العاطل :

عبد الدهر فى التبتل والتسبيح يدعو ، والريح تذرو دعـــــاه
والمظاليم حوله من بنى الفأس طواهم فى أسره من طـــــــواه
عبدوا الأرض من قديم ، وغنت بهم الطير ، والربى والميـــــاه
وهم ضائعون ، فى كل حقل موكب للهوان يُخــزى رُبـــــاه
ويد تحفــن التراب لأخرى ، رزقها من ترابها منتهــــــاه
تبذر الحب ، ثم تسقيه بالدمع وتبلى عروقها فى صبـــــاه
وهو فى صبره يواعد بالقوت ، ويفتر بالامانى شـــــــذاه
ويحين الحصاد يوما بكفيها ولم تدر كفها من جنـــــــاه
رجعت بالفراغ والجوع والحرمان من كل ذرة فى حصـــــاه
تجد الرق فى الطريق فان همت الى الخطو ، عاجلتها عصـــاه
تجد الرق فى الحديث فان خفت الى الهمس حاذرتها الشفـــاه
تجد الرق فى الهواء فما تنسم الا هجيره ولظـــــــــاه
ضرب الرق فى الفضاء ، فلم يبق فضاء لكائن فى حمـــــاه
غير طاغ وظالم ومستبد ورث الظلم جده وأبـــــــاه
حسب الأرض ملكه ، وعباد الله رقا لكأسه وهــــــواه
يغرس الناس وهو يجنى ، ويجنون فيتعس كل خير حشـــاه
وينامون فى الحظائر عارين وتشقى من الفــــــراغ ذراه
وينادى عليلهم فيرى الرحمة ألا يجيب الا صـــــداه
واذا كلبه تأذى من التخمة ضجت حياتـــــه لأذاه

والملايين حوله تنفث الموت وتسقى براحتيهـــا رداه
بالرقى والتمائم الزرق والأوهام تلهى مريضها عن أســاه
قصة من عجائب الرق مرت حول كوخى ، ولم يزل فى كـــراه (١)

ان الشاعر لا يريد أن يقص قصة رقيق الأرض كما يخيل الى النظرة المستعجلة ، ولكنه يريد من خلال تصويره لجوانب المأساة أن يجسد بشاعة التفاوت الطبقى ، وأن يضع الصورة بعد الصورة ليكثف من احساسنا بضخامة المأساة ، وأن يفجر مشاعر الغضب من خلال اتكائه على التناقض الحاد بين واقع الفلاح الكادح وواقع السيد البشم الذى تعدى بشمه منه الى كلبه المترف ، بينما تتضور الجموع العاملة من حوله ، وترزح تحت نير الظلم والكبت ورق الحاجة والجهل والافتيات .

وعلى هذا اللحن ينوع الشاعر القروى ، معبئا كلماته بزفرات الغضب ، ثائرا فى وجـــه الجموع الجبانة التى تستسلم لهذه الوضعية الفاحشة ، وصافعا شره القلة التى داست وتدوس فـوق أعناق القيم التى ينبغى أن تحكم العلاقة الحميمة بين المتربين والمتخمين .. يقول الشاعر القروى :

بكيت على الشعب الذى ضاع مجده وحانت له فى المكرمات وفـــاة
وأصبح بارود الحماسة عنــده رمادا أثارت نقعه الزفـــرات
فما قام فيه سيد يستثـــيره على الظلم لما اشتدت الأزمـات
ومات كما مات الكلاب مجاعـــة ومن حوله الأجراء والخرنـــات
بل اختطف المتخوم لقمة جائـــع فياليتها فى جوفه جمـــرات
اذا وفر المرض الرغيف ولم ينـــل رغيف ، فان الباخلين زنـــاة
وان قتل الفقر اليتيم ولم يجـــد مغيثا ، فان الموسرين جنـاة (٢)

ولكن البكاء تحت قدمى هذا التفاوت الطبقى أو فوق تلاعه لا يغير من الواقع الغليـــظ ، ولا ينتصف للجماهير من السادة .. من هنا انبعثت صرخة الشاعر العراقى محمد صالح بحـــر العلوم داعية الى تنحية المنجل واغراق الأرض بالدم ، بديلا عن تأوهات الحزن ، وشكايات الخانعـــين :

حلقت آهات شكواك علـــى جاحدى فضلك ليلا فى السمـــا

---

(١) محمود حسن اسماعيل ـ قاب قوسين ـ ص ٢٤ وما بعدها .
(٢) رشيد سليم الخورى ـ ديوان القروى ـ ص ١١٢ ـ ١١٣ .

فاستحالت شهبا ترعى المـــار وترى من لا يراعى الذمــــا
فاترت الزرع ونح المنجـــلا عنك حينا ، واملأ الأرض دما (١)

ويتوجه العقاد الى العامل — كما توجه بحر العلوم الى الفلاح — ليثير غضبه وانتفاضه ويملأ أذنيه بصليل القيود التى تكبل واقعه فى محاولة صادقة لتثويره على وضعه ، وتحميسه للغضب والتمرد والنضال .. يقول العقاد من قصيدته (دار العمال) التى ألقاها فى دار العمال عند افتتاحها فى صيف سنة ١٩٣٥ :

لا يكن من بنى الكنانة بـــاغ يملأ الناس دوره وهو خـــال
ويكيل النضار وهو دمــــاء جمعت من مصارع الاجـــال
كيف ترى عناية الله أرضـــا باء فيها المجد بالاقـــلال؟
ينسج الخز والحرير ويمشـــى حافيا فى الرقاع والأسمـــال
ويشيد القصور وهو شريـــد فى زوايا الكهوف والأطـــلال
ويدر الغنى وما فى يديـــه شبعة الوالدين والأطفـــال
يهب المترفين عمر فـــراغ وهو باكى الأيام ، باكى الليالى (٢)

ويجأر الشاعر العراقى حافظ جميل فى قصيدته (أصنام المال) (٣) بهذه النفثة الماردة :

تشقى الألوف لتضفى حول طاغيـة يزهو على جبروت الله طغيانــا
وتحرم الرزق كى يجبى لمرتـــزق بالقسر حينا وبالتضليل أحيانــا
لم يحزم البدو من جوع بطونهـم الا ليصبح كرش الشيخ ملانــا
ولو أذابوا لرغد العيش شحمتهم شدوا على البطن ياقوتا ومرجانــا

وفى قصيدة (تنويمة الجياع) للشاعر العراقى محمد مهدى الجواهرى ، تتألق روح الثورة الضارية على كل جوانب التفاوت الهمجى ، ولكن الشاعر يتخذ لقصيدته شكل الثورة الساخرة ، فيغنى للكذب ، وللوعود الخاتلة ، وللتخلف ، وللجوع ، وللظلم ، وللارهاب ، وللقهر ، وللتخويف ، وللفساد ، وللتفاوت الباهظ ... وهو فى غنائه الساخر لهذه القيم المتهرئة المرفوضة

---

(١) انظر : الشعر العراقى الحديث — للدكتور يوسف عز الدين .
(٢) عباس محمود العقاد — خمسة دواوين للعقاد — ص ٤٣٣ .
(٣) حافظ جميل — نبض الوجدان — ص ٢٥ .

انما يفرس سكين اد انته لهذه الأشياء في لحم الكلمات والحروف ، فتحس من خلالها بأن وراء كل خلجة ونبضة يدا قابضة تلوح بالوعيد ، وسيفا ظامئا يتوفز للانقضاض .. يقول الجواهري :

نامي جياع الشعب نامي — حرستك آلهة الطعام

نامي فان لم تشبعي — من يقظة ، فمن المنام

نامي على زبد الوعود — يداف في عسل الكلام

نامي تزرك عرائس الأحلام في جنح الظلام

تتنوري قرص الرغيف كدورة البدر التمام

وترى زرائبك الفساح مبلطات بالرخام

ان حس السخرية الفاجع يتوهج من خلال السطور في هذه الأبيات ، ان الجوع ، والوعود الزائفة ، وشبح الرغيف وليس الرغيف ، هو زاد رحلة الكادحين المعذبين في الأرض .. ولكن الشاعر يضغط بسيف سخريته على جرح الموقف في بيته الأخير : (وترى زرائبك الفساح مبلطات بالرخام) لأن المفارقة المأساوية هنا أن الذين لا يجدون أعشاشا للنوم ينيمهم الشاعر على حلم أن (تبلط) زرائبهم بالرخام !!

والشاعر ينيم جياعه على كل ما هو موقظ مؤرق ممزق : على الكرب الجسام ، وعلى حد الحسام ، وعلى المستنقعات واللجج ، وعلى نغم البعوض ، وعلى صدر المراء ، وعلى ايقاع السياط ... ان الشاعر ينيم جياعه على كل هذا العذاب ليشي باستحالة النوم ، وبحتمية التمرد ، وبغلاظة حس السيد الفاجع (مجيع الشعب) أو (اله الحرب) العائث في الأرض الفساد :

نامي تصحي ، نعم نوم المرء في الكرب الجسام

نامي على حمة القنا ، نامي على حد الحسام

نامي الى يوم النشور ويوم يؤذن بالقيام

نامي على المستنقعات تموج باللجج الطوامي

زخارة بشذى الأقاح يمده نفح الخزام

نامي على نغم البعوض كأنه سجع الحمام

نامي على هذى الطبيعة لم تحل بها " مياى "

نامي فقد أضفى المراء عليك أثواب الغرام

نامي على حلم الحواصد عاريات للحـــزام
متراقصات والسياط تجد عزما بارتــــزام
وتغازلي والناعمات الزاحفات من الهـــوام
نامي على الأذى وتوسدي خد الرغـــام
واستفرشي صم الحصا وتلحفي ظلل الغمـــام
نامي فقد أنهى " مجيع الشعب " أيام الصيـام
نامي فقد غنى " اله الحرب " الحان الســلام

ان تأكيد الثورة من خلال نقيض الثورة ، وتحريض الجموع على التمرد من خلال تحريضهـا الظاهري على الاستسلام ، وادانة التفاوت في كل أشكاله من خلال التطويب الشكلي لهذا التفاوت .. انما هو ايغال في الاتجاه نحو السخرية بكل ما هو استسلام أو خنوع أو تفاوت ، ثم هو أعمق ايقاعـا في نفوس المتلقين بما هو صدم بدئي لطبيعة التلقي عندهم ، حين يستشعرون غرابة المواجهـة ، أو بكارة الاحساس بهذا المنزع التعبيري القائم على تأكيد النفي من خلال تأكيد الايجاب ..

ويمضي الشاعر في طريقه الى تأكيد الحس المأساوي الناهض على أساس المفارقة والسخريـة بواقع التفاوت الباهظ .. فيدين الوعود الذليلة ، والعظات البالية ، والخطب الجبانة ، والفقـر الخائن ، والمرض الممزق ، والايمان الكاذب : كل أولئك من خلال واقع السخرية الشاعـرة التي ترفض فيما هي تؤكد ، وتدين فيما هي تبارك :

نامي جياع الشعب نامي   الفجر اذن بانصــرام
والشمس لن تؤذيك بعـد بما توهج من ضــرام
والنور لن " يعمي " جفونا قد جبلن على الظـلام
نامي كمهدك بالكرى وبلطفه من عهد حـــام
نامي .. غد يسقيك من عسل وخمر ألف جـــام
أجر الذليل ، وبرد أفئدة الى العليا ظوامـــي
نامي وسيري في منامك ما استطعت الى الأمـــام
نامي على تلك العظات الغر من ذاك الامـــام
يوصيك أن لا تطمعي من مال ربك في حطـــام

يوصيك أن تدعى المباهج واللذائذ للئـــام
وتعوض عن كل ذلك بالسجود وبالقيـــام
ناى على الخطب الطوال من الفطارفة العظـــام
ناى يساقط رزقك الموعود فوقك بانتظـــام
ناى على تلك المباهج لم تدع سهما لرامـــى
لم تبق من " نقل " يسرك لم تجئه ومـــن ادام
بنت البيوت وفجرت جرد الصحارى والموامـــى
ناى تطف حور الجنان عليك منها بالمـــدام
ناى على البرص المبين من سوادك والجـــذام
ناى فكف الله تغسل عنك أدران السقـــام
ناى فحرز المؤمنين يذب عنك على الـــدوام
ناى فما الدنيا سوى " جسر " على نكد مقـــام

واضح أن الشاعر هنا يدين كثيرا من جوانب السلب فى حياتنا المعاصرة .. وأنه يضرب الكهانة ، والاتكال ، وروح المسالمة .. وأنه يدعو الى واقع شامل تتمرد قيمه الكادحة علـــى قيمـــه الواسنة .. ويستريح فيه الغضب الى صدر الانسان وليس الى صدر القوى الخفيـــة المتعاليـــة .

ثم يستطرد الشاعر الى ادانة الصمت ، والقهر ، وضرب الرأى الشجاع .. والى ادانـــة أشد لملاينة القوى الحاكمة ، أو مواكبة اتجاهها العام ، داعيا من خلال ذلك الى العمل المستمـــر على تكوين رأى مستقل ، وتخليق رؤية جماهيرية لا تدين بالنظرة الفوقية الحاكمة :

ناى ولا تتجادلى .. القول ما قالت " حـــزام "
ناى على المجد القديم وفوق كوم من عظـــام
تيهى بأشباه المصابيين منك على " عصـــام "
الرافعين الهام من جثث فرشت لهم وهـــام
والواحمين ومن دمائك يرتوى شره الوحـــام

نامى فنومك خير ما حمل المؤرخ من وســـام
نامى جياع الشعب نامى برئت من عيـــب وذام
نامى فان الوحدة الصماء تطلب أن تنامـــى
نامى جياع الشعب نامى ، النوم من نعم الســلام
تتوحد الأحزاب فيه ويتقى خطر الصـــدام
تهدا الجموع به وتستغنى الصفوف عن انقسـام
ان الحماقة أن تشق بالنهوض عصا الوئـــام
والطيش أن لا تلجئى من حاكميك الى احتكــام
النفس كالفرس الجموح وعقلها مثل اللجـــام
نامى فان صلاح أمر فاسد فى أن تنامـــى
والعروة الوثقى اذا استيقظت تؤذن بانفصـــام
نامى والا فالصفوف تئول منك الى انقســـام
نامى فنومك فتنة ايقاظها شر الأثـــام
هل غير أن تتيقظى ، فتعاودى كر الخصـــام

ويعطف الشاعر الى لون من السخرية العارية واللافحة بقوى الاستغلال الطبقى فى المجتمع ، مؤهبا لاندفاع الوعى الجماهيرى من عقاله :

نامى جياع الشعب نامى ، لا تقطعى رزق الأنـــام
لا تقطعى رزق التاجر ، والمهندس ، والمحامـــى
نامى تريحى الحاكمين من اشتباك والتحـــام
نامى توق بك الصحافة من شكوك واتهـــام
يحمد لك القانون صنع مطاوع سلس الخطـــام
خل " الهمام " بفضل نومك يتقى شر الهمـــام
وتجنبى الشبهات فى وعى سيوصم باجـــترام

ويشهر الشاعر سيف سخريته على القاعدين ، محرضا لهم على النهوض والغضب ، صارخا فيهم : لقد تعبتم من الرضوخ والجمام ، فتحركوا الى لحظة فعل .. ان التلقى ليشعر بالغثيان

لهذه البلادة الفاجعة التى تحكم سلوك الجماهير المكبلة بواقعها المخيف ، وفى هذا ينجح الشاعر تماما حين يثيرنا على هذا الوضع ، ويحركنا فى اتجاه مناقض له بلا حدود :

نامى فجلدك لا يطيق اذا صحا وقع السهام
نامى وخلى الناهضين لوحدهم هدف الروامى
نامى وخلى اللائمين فما يضيرك أن تلامى
نامى فجدران السجون تعج بالموت الزؤام
ولأنت أجوع بعد أتعاب الرضوخ الى جمام
نامى يرح بمنامك " الزعماء " من داء عقام
نامى فحقك لن يضيع ولست غفلا كالسوام
ان"الرعاة " الساهرين سيضمنونك أن تضامى

ان الشاعر هنا بتحديده الرعاة – الذين هم أساسا قتلة الجماهير وسراقها الحقيقيون – كمنقذين لهذه الجماهير ، انما يضع القضية على مستوى التضاد الحقيقى المفجر لشلالات التمرد والانتقاض .. لأن القاتل لا يمكن أن يكون منقذا ، ولأن السارق لا يمكن أن يستحيل حاميا وهكذا يضغط الشاعر على عنصر المفارقة والتضاد . معطيا كل مضامينه من خلال عكسها ونقيضها ..

ثم يختتم الشاعر رحلته الساخرة بتنويع اخر على هذا اللحن الأساسى ، داعيا الى رفض النوم والاستسلام والطاعة والمصالحة والغباء ، من خلال الدعوة الى عناق النوم والاستسلام والطاعة والمصالحة والغباء ، ليعمق حس المفارقة من جهة ، ثم ليسخر بواقع مرذول ومرفوض من جهة أخرى ، ثم ليوحى بأن الصرخة المثالية انما يرسلها الشعر فى صحراء ، وبأن التثوير الدائب انما يسلط على جسد الظاهرة التى تساقطت فى ابار البلادة والفراغ :

نامى على جور كما حمل الرضيع على الفطام
وقصى على البلوى كما وقع الحسام على الحسام
نامى على جيش من الالام محتشد لهام
أعطى القيادة للقضاء وحكميه فى الزمام
واستسلمى للحادثات المشفقات على النيام

ان التيقظ لو علمت طليعة الموت الـــــزؤام

والوعى سيف يبتلى يوم التقارع بانثـــــلام (١)

* * *

واذا كان شعر التمرد الاجتماعى قد ناهض التفاوت الطبقى الناشئ عن اختلال فى العلاقة بين المواطن والمواطن ، فانه ناهض التفاوت الطبقى الناشئ عن اختلال فى العلاقة بين المواطن والمستعمر الدخيل ، لأن هذا المستعمر الواغل لم يكتف باحتلال الأرض واغتصاب حرية الوطــن ، ولكنه راح يستنزف اقتصاد البلاد ويجيع شعوبها الكادحة .. واذا كان شعر التمرد الاجتماعى هنا لا ينفصل عن الظاهرة الكلية ، ظاهرة التمرد على المحتل سياسيا واجتماعيا وفكريا وعسكريـا ، الا أننا فى مجال الدراسة مضطرون الى افراد كل نوعية من هذه النوعيات ، مع تسليمنا الهدئ بأن شعر التمرد الاجتماعى فيه من النبض السياسى والنبض الفكرى أصداء لا تخفى ولا تغيم ، الا أننا نضمه هنا لغلبة الطابع الاجتماعى عليه دون سواه .

يقول حافظ ابراهيم فى تساؤل مشحون بالمرارة والغضب :

أيها النيل كيف نمسى عطاشـــا ... فى بلاد رويت فيه الأطيانـــا

يرد الواغل الغريب فــيروى ... وبنوك الكرام تشكو الأوامـــا (٢)

واذا كان الماء فى النيل هو رمز الخير المغتصب ، فان النفط هو رمز الخير المغتصب فى صحراء العراق .. ومن هنا كانت صرخة الصافى النجفى (٣) وتساؤله الحاشد بانفعال الرفض :

ما للفرات يسيل عذبا سائغـــا ... عجبا ، وورد بنى الفرات أجـــاج

الفقر أحدق فى بنيه ، وانمـــا ... ماء الفرات المسجد الوهـــاج

والنفط يجرى فى العراق ومالنـــا ... ليلا سوى ضوء النجوم ســـراج (٤)

* * *

ويخرج شعر التمرد الاجتماعى من اطار الثورة على التفاوت الطبقى فى شكله القاتم بين المواطن والمواطن ، وشكله الأقتم بين المواطن والمستعمر ، ليثور على نوعيات أخرى من التفاوت الفاحـــش

---

(١) محمد مهدى الجواهرى ـ ديوان الجواهرى ـ ج ١ ، ط ٥ ـ ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) حافظ ابراهيم ـ ديوان حافظ ابراهيم ـ ج ١ ، ص ٣١٧ .

(٣) شاعر عراقى يمتلئ شعره بالثورة والمناداة بانصاف الطبقات .

(٤) انظر : الشعر العراقى الحديث ـ للدكتور يوسف عز الدين ـ ص ٢٣٣ .

المثير لبراكين الغضب .. فمثلا حين ينظر الشاعر الى أضرحة الأولياء ، وما يتدفق فى صناديقها من نذور ، بينما تتضور الجموع الهائلة من جوع وحرمان ، يرسل صيحته الداوية منددا بهذا الفهم المغلوط لطبيعة الحس الدينى المركوز فى طبائع البشر ، متمردا على وضعية أن يظل هذا الفهم معششا فى رؤوس الجماهير :

أحياؤنا لا يرزقون بدرهم وبألف ألف ترزق الأموات
من لى بحظ النائمين بحفرة قامت على أحجارها الصلوات
يسعى الأنام لها ويجرى حولها بحر النذور ، وتقرأ الايات
ويقال هذا القطب باب المصطفى ووسيلة تقضى بها الحاجات (١)

ولا أظننى فى حاجة الى التأكيد على أن شاعرنا لا يتمنى أن يكون قطبا مكان هذا القطب ، بقدر ما يتمنى أن يشيع روح السخرية حول تقديس الجماهير الجاهلة لهؤلاء الثاوين فى الثرى ، والذين لا يملكون – مع افتراض امتلائهم الدينى – لأنفسهم ولا للآخرين شيئا ما .. كل ما هنالك أن شاعرنا يريد أن يندب حظ الأحياء فى مواجهة ما يحظى به الأموات ، وأن يدين جموعا تمد يدها عن سخاء الى الموتى وتقبضها عن الأحياء .

وحين ينظر الشاعر أيضا الى الشعراء ثم الى غلاظ الفكر والحس ، ويرى امتلاء هؤلاء واقتار أولئك ، يثور فى وجه هذه الوضعية الظالمة ، ويجرد الدعوة الى أن الشئ الطبيعى هو أن يرتبئ الشعراء قمة المجد المادى بما هم ضمير الأمة ووجدانها الشاعر .. ولكن الشاعر هنا كان صاحب كبرياء فى تمرده ، ربما لأنه أحس أنه واحد من هذه القبيلة التى يبكى حظها ، فلم يشأ أن يتنازل عن كبريائه فى مقابل أى شئ ، واكتفى بأن ينعى على الأمة ظلم وجدانها الشاعر وهو جدير بأن يأخذ كل حظه فى الحياة حتى يبدع ويجيد الابداع ، ولم ينس الشاعر أن يؤكد فى مطلع سطوره أن هؤلاء الذين يحيون حياة العبيد املاقا واقتارا انما يحيون حياة الملوك احساسا واستشعارا .. يقول العقاد فى قصيدته : (حظ الشعراء) :

ملوك فأما حالهم فعبيد وطير ولكن الجدود قعود
أقاموا على متن السحاب فلا الثرى قريب ، ولكن السماء بعيد
مجانين تاهوا فى الخيال فودعوا رواحة هذا العيش وهو رغيد

---

(١) حافظ ابراهيم – ديوان حافظ ابراهيم – ج ١ ص ٣١٨ .

وما ساء حظ الحالمين لو انهم ... تدوم لهم أحلامهم وتجود
فوارحمتا للظالمين نفوسهم ... وما أنصفتهم أمة وجدود
ويذرون من مس العذاب دموعهم ... فينظم منها جوهر وعقود
بنى الأرض كم من شاعر فى دياركم ... غبين وغبن الشاعرين شديد (١)

وينوع العقاد على نفس اللحن الذى نوع عليه الجواهرى فى قصيدته التى يغنى فيها للشيء من خلال غنائه لنقيضه ، أو قل ان الجواهرى هو الذى نوع على نفس اللحن الذى نوع عليه العقاد ، فان قصيدة العقاد تسبق قصيدة الجواهرى بعشرات السنين اذا جعلنا من نشر الدواوين مقياسا للحكم فى مثل هذه الأشياء .

والعقاد هنا يكتب قصيدته تحت عنوان : (غنى يصلى للمال) وبدهى أن العقاد يريد أن يدين صلاة الغنى لماله ، وأن يتمرد على توظيف هذا الغنى لماله فى أشياء توبق الشرف وتتحيف من القيمة الحقيقية لأى امتلاء مادى أو أدبى ... فالغنى يتوجه الى المال (كرب قدير) (أبر من الأم) (سخر له المساكين) (وسوده على الأرض) (وطامن له رقاب الذكاء) (وألهمه وكان عييا) (وحبب فيه الحور) (وأعشى ببريقه ضميره) (وأعطاه ما لا يستحقه) (فهو عبده وذليله وعابده) !! وهكذا يستطيع الشاعر أن يعطينا حس الرفض لكل مفردات هذه الصلاة المغلوطة على الرغم من أنها (صلاة) ، وحس الرفض لحبس الثراء فى هذه الطبقة التى لا تعرف كيف تجعل من الوفرة طريقا الى عالم أفضل :

أيها الخالق القدير تقبل من عباد النضار اى الثناء
أيها المال يا أبر من الأم وأمضى من رقية الأسماء
يا الها يغنى العباد غنيا عن لجاج الوعاظ والأنبياء
لك فى كل مهجة وفؤاد معبد لا تراه عين الضياء
أنت سخرت لى المساكين فى الأرض فجدوا لراحتى ورخائى
سكنوا فى الحياة تحت الحنايا ، وسكنا مناطق الجوزاء
أنت سودتنى على الأرض يارب ووطأت لى سبيل السماء
أنت غلبتنى على كل جبار وقلدتنى زمام القضاء

---

(١) عباس محمود العقاد — ديوان العقاد — ص ٧٨ .

أنت أسلست لى مقاد ذوى الرأى وطاشت لى رقاب الذكـــاء
أنت ألهمتنى وكنت عييا منطقا بذ منطق الفصحـــاء
أنت حببت فى يارب حورا يزحف الفضل عندهن ورائـــى
أنت أعشيت بالبريق ضميرى فاستراحت من وخزه أعضائى
أنت اثرتنى ولست أثيرا واغتفرت الصغار من أهوائـــى
ما أقل الذى وهبت وما أعظم ما قد وهبتنى من جـــزاء
أترانى وهبت الا حياء أنا عنه فى غنية بالطـــلاء؟
لك عهد على أن ليس شىء لك يا مال فى الدنا بكفـــاء
أنت يا مال جل شأنك ربى فلك الدهر ذلتى ودعائـــى
ولك الدهر كل صبح صلاتى ، وابتهالى اليك كل مساء (١)

* * *

وربما نظر شعر التمرد الاجتماعى الى التفاوت من منظور اخر يضع الثروة الجاهلة والمتدلية الى حضيض الاشباع الجنسى المريض فى قفص الاتهام ، ويحاكمها محاكمة قاسية تطفح بمرارة الرفض ، وقسوة الادانة . وتمرد الرؤية .

فى قصيدة (الحب والبترول) لنزار قبانى يضع الشاعر المرأة – وهى هنا واحدة من الطبقة الكادحة – فى مستوى بطولى ، ويعكس من خلال ذلك موقف الرجل الجاهل المتهرئ ، الجالس على ابار بترول الشرق العربى ، والشاعر حين يضع الرجل والمرأة فى هذين المستويين النقيضين انما يتمرد على وضعية التفاوت الطبقى غير المبرر ، ويتمرد على فهم التفاوت لطبيعة الدور الذى ينبغى على الثروة العربية أن تؤديه فى هذا الطور التاريخى العصيب .

والشاعر يخرج بمحاولة وقف الحب والبترول وجها لوجه من مجرد الحوار الى جدل الوجود والعدم ، أى أن كلا منهما يحاول أن يديل لنفسه من نقيضه ، فالبترول يريد أن يظفر بالحب ويتغلب عليه .. والحب يريد أن يضع البترول فى مواجهة التخلف والاستعمار وليس فى مواجهة الحب .. وهكذا تأخذ القصيدة بعدا أعمق من مجرد حوار ساذج بين رجل ملىء بالشبق والرغبة ، وامرأة مليئة بالتفكر والارتفاع ، وان كان هذا المضمون ثاويا فى كل مراحل القصيدة ، ولكنه ليس

---

(١) عباس محمود العقاد – ديوان العقاد – ص ٣١ – ٣٢ .

كل المضمون بلا خلاف ..

متى تفهم ؟

متى يا سيدى تفهم ؟

بأنى لست واحدة

كغيرى من صديقاتك

ولا فتحا نسائيا يضاف الى فتوحاتك

ولا رقما من الأرقام يعبر فى سجلاتك

متى تفهم ؟؟

* * *

هكذا يبدأ الحوار الوجودى بين الحب والبترول .. هادئا وحضاريا .. ولكنه لا يلبث أن يميل الى القسوة والادانة :

متى تفهم ؟

أيا جملا من الصحراء لم يلجم

ويا من يأكل الجدرى منك الوجه والمعصم

بأنى لن أكون هنا .. رمادا فى سيجاراتك

ورأسا .. بين آلاف الرؤوس .. على مخداتك

وتمثالا .. تزيد عليه فى حمى مزاداتك

ونهدا .. فوق مرمره .. تسجل شكل بصماتك

متى تفهم ؟؟

* * *

وتجنح القصيدة الى التمرد فى وجه الزوجة الساكنة فى عينى أمير الشبق والبترول ، وتفتح فى حوارها معه ملف جرائمه الاجتماعية ، وبشاعة وضعيته الحضارية ، وخطل توظيفه للثروة الهائلة التى تسيل ذهبا تحت أقدام جواريه :

متى تفهم ؟

بأنك لن تخدرنى بجاهك أو اماراتك

ولن تتملك الدنيا .. بنفطك .. وامتيازاتك
وبالبترول يعبق من عباءاتك
وبالعربات .. تطرحها .. على قدمى أميراتك
بلا عدد ..
فأين ظهور ناقاتك
وأين الوشم فوق يديك .. أين ثقوب خيماتك ؟
أيا متشقق القدمين .. يا عبد انفعالاتك
ويا من صارت الزوجات بعضا من هواياتك
تكدسهن بالعشرات فوق فراش لذاتك
تحنطهن .. كالحشرات .. فى جدران صالاتك
متى تفهم ؟؟

* * *

ثم تغوص القصيدة أكثر فى لحم المأساة الاجتماعية التى يمثل السيد فيها ذروة الغباء والصمم فتلفته الى المسافات الفاصلة بين الفكر والثروة ، وبين الثروة الموجهة والثروة المهدرة ، وتضع أمام عينيه طيوف الهاوية المنتظرة عساه أن يستيقظ وينهض :

متى .. يا أيها المتخم ؟
متى تفهم ؟
بأنى لست من تهتم
بنارك .. أو بجناتك
وأن كرامتى أكرم
من الذهب المكدس بين راحاتك
وأن مناخ أفكارى غريب عن مناخاتك
أيا من فرخ الاقطاع فى ذرات ذراتك
ويا من تخجل الصحراء حتى من مناداتك
متى تفهـــــم ؟

تمرغ .. يا أمير النفط .. فوق وحول لذاتك
كمسحة .. تمرغ فى ضلالاتك
لك البترول .. فاعصره .. على قدمى عشيقاتك
كهوف الليل .. فى باريس .. قد قتلت مروءاتك
فبعت القدس .. بعت الله .. بعت رماد أمواتك
كأن حراب اسرائيل لم تجهض شقيقاتك
ولم تهدم منازلنا ..
ولم تحرق مصاحفنا ..
ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتك
كأن جميع من صُلبوا على الأشجار فى يافا ..
وفى حيفا .. وبئر السبع .. ليسوا من سلالاتك

* * *

تغوص القدس فى دمها ..
وأنت .. صريع شهواتك
تنام .. كأنما المأساة
ليست بعض مأساتك

* * *

وتختتم القصيدة ايقاعها المأساوى المتمرد الفاجع بهذه البكائية الحارة :

متى تفهم ؟
متى يستيقظ الانسان فى ذاتك ؟!! (١)

وفى قصيدة (هكذا) لعمر أبو ريشة .. يضع الشاعر الرجل فى منطقة الضوء بما هو مأمول للعمل البطولى فى حين هو سادر فى حضيضه الجنسى ، الا أن الشاعر لا يعطى فعله الفنى من خلال حوار أو جدل ، وانما من خلال صورة شعرية تحكى حياة واحد من سلاطين المحميات فى ليلة واحدة أنفق فيها ستين ألف دولار على عشيقته .. ثم يتدخل الشاعر فى نهاية القصيدة

---

(١) نزار قبانى — حبيبتى — ص ١٦٤ وما بعدها .

ليلخص المأساة باسقاطها على الواقع العربي المهزوم حتى الانسحاق ، مشيرا الى مأساة التفـاوت الطبقي وجاهليته التي يحيا في ظلامها بلا تفكير :

صاح يا عبد .. فرف الطيب ، واستعر الكأس ، وضج المضجع
منتهى دنياه ، نهد شرس ، وفم سمح ، وخصر طيـع
بدوي أورق الصخر له ، وجرى بالسلسبيل البلقـع
فاذا النخوة والكبر على ترف الأيام جرح موجـع
هانت الخيل على فرسانها ، وانطوت تلك السيوف القطـع
والخيام الشم مالت ، وهوت ، وعوت فيها الرياح الأربـع

* * *

قال .. يا حسناء .. ما شئت اطلبي .. فكلانا بالغوالي مولع
أختك الشقراء ، مدت كفها ، فاكتسى من كل نجم اصبـع
فانتقي أكرم ما يهفو له معصم غض وجيد أتلـع
وتلاشى الطيب من مخدعه ، وتولاه السبات الممتـع
والذليل العبد ، دون الباب ، لا يغمض الطرف ، ولا يضطجع
والبطولات على غربتها ، في مغانينا ، جياع خشـع
هكذا .. تقتحم القدس على غاصبيها ، هكذا تسترجع (١)

ان الشاعر هنا يتمرد في أكثر من اتجاه .. يتمرد على الشبق الذي يغرق فيه السيد الجلف ، ويتمرد على الثروة المهدورة في غير مناطاتها الصميمة ، ويتمرد على ضياع الانتخـاء والشمم العربي ، ويتمرد على عبودية الطبقات الكادحة الواقفة على باب الجنس تحرس نذالاتـه وسقوطه .. ويتمرد أخيرا على وضعية الاعداد السانج لاسترداد ما فقدناه ... ان كل هذه التمردات ليست أمشاجا بلا جامع ، ولكنها تصب جميعها في رافد واحد هو التفاوت الذي يأكلنا ونأكله ، والتفاوت الذي يصنا في حومة العصر ، والتفاوت الذي يفقدنا هويتنا الرجوليـة ، والتفاوت الذي يضعنا على خارطة الحضارة في ذيلها الممسوح ، والتفاوت الذي يسجن وجودنا في حتمية الفقد وليس في حتمية الاحتواء .

* * *

---

(١) عمر أبو ريشة — ديوان عمر أبو ريشة — المجلد الأول — ص ٢٥ وما بعدها .

وهكذا يأخذ شعر التمرد على التفاوت الطبقي شكله النهائي في واقع الحركة الشعرية المعاصرة ، بتردده بين محاور الادانة المباشرة .. والسخرية الموجعة .. والعمل من خلال التناقض .. وتحريك الجدل بين وضعية الفكر والثروة .. ومحاكمة الاهدار الغبائي في طور اشتجار الحياة والموت على هذه الأرض !!

وقد استطاع شعر التمرد على التفاوت الطبقي من خلال هذه الأطر أن يعمق قضيته في أخلاد الملايين ، وأن يضع لها ملامح تحدد العاملين من أجلها والعاملين ضدها ، وأن يوقظ المشاعر العامة على حقيقة ما يراد بالثروة العربية في قطاعات هائلة من المنطقة .. وبهذا يكون شعر التمرد على التفاوت الطبقي قد هز كثيرا من المسلمات ، وفتح كثيرا من المغاليق ، وحدد كثيرا من الغوامض والمعميات !!

x x x

الفصل الثانـــــــــــــــــى :

التمرد على القيم الاجتماعيـــــــــــــة

اذا كانت القيم الاجتماعية هي حصيلة تجارب الأمم وثقافاتها وتقاليدها ، فان جانبا من هذه القيم يبقى صالحا لمرافقة البشر في عصور تطورهم المختلفة ، بينما يسقط جانب اخر يعجز عن مواءمة نفسه مع طبيعة التطور الحادث ، ربما لأنه كان وليد طور تاريخي متخلف بعض الشيء ، وربما لأنه من نوعية هذه القيم التي يتوارثها الأخلاف عن الأسلاف بلا نبش لأعماقها المظلمة ، وبلا طرح اسئلة حول ماهياتها وحقائقها .

ولكن هناك نوعا اخر من هذه القيم الاجتماعية ليس وليد طور حضاري معين ، وليس تركة يتوارثها جيل عن جيل ، وانما هو شيء فوقي اذا جاز أن يقال ، كالقيم الدينية التي تشكلها طبيعة الأديان في كل منطقة من المناطق التي تولد فيها وتتنامى على ضفافها ، وانما سميت اجتماعية لأنها عملة يتداولها الاجتماع الانساني ويعيش عليها في تواضع معروف .

هذه هي نوعيات القيم الاجتماعية بأنماطها الثلاثة .. فما موقف شعر التمرد الاجتماعي منها .. قبولا أو رفضا ؟

ان شعر التمرد الاجتماعي لم يكد يفرق تفريقا واضحا بين واحدة من هذه القيم وواحدة أخرى ، ولكنه اندفع يناجز الجميع بأقدار متفاوتة ، فعجز عن ضرب بعضها ووفق في ضرب بعضها الاخر ، تبعا لتأصل روح الاعتزاز بها أو لوهن هذه الروح في أعماق الجماهير .. وكان في كل جولة من جولاته مع هذه القيم يسلط ضوءه الكاشف على الجانب الغائم ، أو على الجانب الذي يستشعر أن الجماهير في سيرها نحو التطور تضيق بقيوده وحدوده ، ومن هنا كان ظفره على بعض هذه القيم مع التسليم بأنها ما تزال صالحة للبقاء وللفعل ، وقادرة على اضاءة الحياة بكثير من شعاعات الخير والجمال .

فاذا كان الحب قيمة خالدة سلط التمرد غضبه على جانب تناول المجتمع لهذه القيمة تناولا غليظا .. واذا كان العدل قيمة خالدة سلط التمرد غضبه على توظيف العدل لصالح طائفة قادرة من الناس .. وهكذا ظل شعر التمرد يعمل في مجال رفض كثير من القيم الاجتماعية التي أدانها بالتخلف والرجعية والانهزام ، والتي أصبحت من سوء استعمال الناس لها قيما بالية عتيقة تصادم حركة التطور ، وتصادر منطق الجمال في الأشياء .

وقد عكس جبران خليل جبران هذا الرفض في مطولته الباكرة :(المواكب) . حيث سلط غضبه الشعري على كثير من التقاليد الاجتماعية وحاصرها بالتجريم والتقبيح ..

ومنظومة المواكب (تصوير للمجتمع في تقاليده المجرمة ، وسيرته المضطربة ، وقيادة له نحو الجمال والخير ، فالشيخ الخارج من المدينة انما يصور بألفاظه حياة المجتمع الواقعية بكل ما فيها من توافه العقائد التي تمليها المصالح الخاصة لطبقات معينة من الناس ، وتفرضها على بقية الطبقات فرضا ، فتصبح أساسا للمعاملات البشرية ، فلا يتسبب عنها الا النفاق والخداع والغدر والحسد فيما يتعامل به الناس ، ومما تناوله جبران على لسان الشيخ :الوهم ، الدين ، الحب ، الموت ، العدل ، العقاب ، الحق والقوة ، الحرية والعبودية ، والسعادة والأمل ، وغيرها ... أما الفتى العاري الخارج من الغاب يعزف على نايه بمرح ونشوة ، فهو يمثل حقيقة الحياة المجردة التي تهدى الى نور المعرفة الحقيقية ، والى الجمال المطلق ، والى التجرد من النفاق والخداع والغدر والحسد ، وبكلمة أخرى ، هو الهادى الى سعادة الحياة ، حيث الخير والحب والجمال ، وهى الثالوث الذى يعبده جبران ، وقد عاش عمره كله يسعى لنشر عبادته بين الناس ... وقد سمى جبران منظومته (المواكب) لأنها تصور مواكب أبناء الحياة في حياتهم الواقعية الشقية ، كما تصور مواكب نفوسهم التي تنزع الى هدفها البعيد وراء الحياة ، وهو الكمال الانساني) (١) .

وحقيقة ، تعد مطولة (المواكب) تمردا على كثير مما تواضع عليه الناس من أخلاق وأعراف : في الخير ، والشر ، والقوة ، والعبودية ، والحياة ، والنفس ، والسعادة ، والطغيان ، والعدل ، والدين ، والحق ، والعلم ، والحرية ، واللطف ، والظرف ، والحب ، والمجد ، والروح ، والجسد ، والموت ، والفكر ، والصمت ، والطبيعة .. وغالبا ما ينتهى جبران في كل واحد من هؤلاء الى قرار يخالف ما تواضع عليه الناس من قرارات .. ثم هو لائذ أبدا بالطبيعة ، يفر الى صدرها الوثير من هجير المدينة وترابها الخانق ، ففيها تعيش العناصر حياتها الأبدية ، بلا موت وبلا غبار :

ليس في الغابات موت   لا ولا فيها القبور
فاذا نيسان ولى   لم يمت معه السرور
ان هول الموت وهم   ينثني طي الصدور
فالذى عاش ربيعا   كالذى عاش الدهور (٢)

---

(١) عيسى الناعورى — أدب المهجر — ص ٢٦٥ — ٢٦٦ .
(٢) جبران خليل جبران — المواكب — ص ٢٨ .

واذا كانت الغابة ملاذه وحصنه ، فان الناى متنفسه وعزاؤه :

أعطنى الناى وغـــن ... فالغنا سر الخلـــود

وأنين الناى يبقـــى ... بعد أن يفنى الوجـــود (١)

حتى الحرية والعبودية ، تأخذان وضعية خاصة فى (المواكب) :

ليس فى الغابات حـــر ... لا والعبد الذمـــيم

انما الأمجـــاد سخـــف ... وفقاقيـــع تعـــوم

فاذا ما اللوز ألقـــى ... زهره فوق الهشـــيم

لم يقل هذا حقـــير ... وأنا المولى الكريـــم

والبقاء دائما للناى :

أعطنى الناى وغـــن ... فالغنا مجد أثيـــل

وأنين الناى أبقـــى ... من زنيم وجليـــل (٢)

واذا كانت هناك تأثيرات تبين بشكل واضح أو خفى فى المواكب ، فان ذلك لا يطعـــن على الاطلاق فى قيمتها الموضوعية ، لأن الثقافة وحدة لا تعرف الانغلاق ، فاذا كان التأثـــر محدودا بحدوده المعقولة فهو تأثر مشروع وطبيعى ولا يمكن أن يكون مطعنا ، خاصة وأنـــه يحمل صوت وملامح شاعره .. وقد لحظت ذلك التأثر فى مطولة جبران الأديبة العربيـــة (مـــى) (٣) ، فكتبت تقول :

(فى المواكب — كما فى المجنون — أكاد أتبين تأثير نيتشه ، وان كانت بسمـــة التهكم الفنى الدقيق التى نراها عند جبران لن تشبه أبدا ضحكة نيتشه ذات الجلبة الضخمـــة المزعجـــة ...

ان الشاعر العربى فنى فى كل شئ ، ونظرة واحدة الى كتاب (المواكب) تكفى لتمييـــن ما عنده من ذوق بسيط أنيق ، ولا تقيم المرارة لديه طويلا لأنه يعود الى ذكر الطبيعة وحبها ، وينشد مطربا حزنه ولهفه بنغمة عذبة :

---

(١) جبران خليل جبران — المواكب — ص ٢٨ .

(٢) المرجع السابق — ص ١٤ .

(٣) مى زيادة ، الاديبة العربية التى التف حولها أكثر أدباء وشعراء العصر فى صالونها الـــذى كانت تلتقى بهم فيه مرة كل أسبوع .

ليس حزن النفس الا ظل وهم لا يدوم
وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجوم

وقد يرتفع أحيانا الى أعلى ذرى التأمل ، فنحسب الامام الغزالي متكلما اذ يقول :

وغاية الروح طي الروح قد خفيت فلا المظاهر تبديها ولا الصور
اذا طوت شمال أذيال عاقلة الا ومر بها الشرق فتنتشر

فيجيبه في الغاب بما يدل على اعتقاده بوحدة الوجود :

لم أجد في الغاب فرقا بين نفس وجسد
فالهوا ماء تهادى والندى ماء ركد
والشذا زهر تمادى والثرى زهر جمد
أعطني الناى وغن فالغنا جسم وروح
وأنين الناى أبقى من غبوق وصبوح

ولا يفتأ المرء يسأل نفسه : ما هذا الناى الذى يبقى بعد فناء كل شيء وأنينه (سر الخلود) أهو أداة الفن ، ريشة كانت أم قلما أم وترا ؟ أهو الجاذبية سر تعارف الأكوان ؟ أهو نظام الاستمرار الدائم مع ما يتخلله من تحول وانشعاب ؟ أم هو الحياة كل الحياة ؟)(١) .

ان هذه الأسئلة التى تنثرها الكاتبة العربية تدل دلالة قاطعة على أن قصيدة جبران قد أثارت فى ذهنها المتلقى خواطر شبيهة بما تقرأ ، وهذا هو محور الالتقاء بين عملين : أن يشير واحد منهما فى ذهنك ملامح من الاخر .. وكما قلنا . فان هذا لا يمكن أن يكون مطعنا اذا هو حمل من ملامح صاحبه ومن اضافاته ما يؤكد ذاتيته وتفرده ، وان كان لا ينفى استفادته الخالفة بمعرفة سالفة .

ولكن ميخائيل نعيمة يذهب فى تحليله لهذه المطولة مذهبا أقرب الى المنطق النقدى ، حيث يعزوها جملة الى روح التمرد الذى عرف عن جبران ، والذى واجه به الكون والقيم والأشياء.. وهو ينقد جبران نقدا قاسيا وعنيفا ، ولكنه لا يتحيفه ..

(هو ذا جبران " المتقمص فى جسد رجل يحب العزم والقوة " ينازل جبران الذى " مات ودفن فى وادى الأحلام " والذى من حيث لا يدرى دماغه ، مزق أكفانه ودحرج الحجر عن باب

(١) انظر : أطياف من حياة مى ، لطاهر الطناحى ، ص ١١٧ وما بعدها .

قبره وعاد الى الحياة وفي عينيه نور حقيقة جديدة ، وفي قلبه جذوة ايمان قديم :

يطل الأول على الحياة من كوة لا يبصر منها الا الانسان ، وبعد أن يتفحصها بمجهر عقله يجدها حلقات متنافرة متناقضة ، هناك الخير والشر ، والحق والباطل ، والعدل والظلم ، والحرية والعبودية ، والحب والبغض ، والموت والحياة ، وغيرها من المتناقضات ، ويجد الناس في ارتباك مستمر ، وتشويش أبدي ، لأنهم يحاولون أن يؤلفوا من تلك الحلقات المبعثرة سلسلة كاملة فلا يستطيعون ، وهم لا يستطيعون لأنهم لا يعرفون كيف يقيسون الحلقات ويزنونها ، أما هو فيعرف ، لكنه ضنين بمعرفته على قدر ما هو جواد بهزئه ، فهو يهزأ بخير الناس وشرهم ، ولا يقول لهم ما هو خيره وشره ، وهو يسخر بدينهم ولا يطلعهم على دينه ، ويضحك من عدلهم ولا يتنازل أن يبين لهم عدله ، ويتهكم على لطفهم من غير أن يعلمهم ما هو اللطف ، وبين قذائف التقريع والتبكيت والهزء تفلت من فمه السوبرماني نتف من معرفته الكاملة ، وما كانت لتفلت الا لترى الناس الهوة الهائلة التي تفصل بينهم وبينه ....

أما جبران الناهض من لحده في وادي الأحلام فينبري على مسح الحياة خيالا طليقا من قيود المقاييس والموازين وكل أصناف المتناقضات ، وما الغاب التي يسرح فيها ويرد كل شيء اليها سوى عنوان الحياة الشاملة لا الطبيعة بمعناها الضيق ، وما الناي الذي ينفخ فيه سوى رمز الروح الذي تلتقي فيه كل الأرواح فتؤلف لحنا واحدا كاملا لا نفار فيه ولا تشويش .

يأكل الذئب الحمل فيصيح الناس : هي القساوة بعينها والجور الذي ما بعده جور ، الا أن الغاب — وهي الحياة الشاملة — لا تولول ولا تصيح ، لأنها تطعم ذاتها من ذاتها ، فلا موت الحمل عندها مأتم ، ولا غذاء الذئب وليمة ، وسيان عند الشجرة أأكل ثمرتها انسان أم ثعبان ، أم تفيأ ظلها قنفذ أم غزال ، أم تدفأ بحطبها ملاك أم شيطان . فالانسان والثعبان ، والقنفذ والغزال ، والملاك والشيطان ، أبناء الغاب الواحد ، للغاب منهم غاية واحدة ، ولها فيهم مشيئة واحدة ، من عرفها لم يعاندها بل استسلم لها ، وباستسلامه جعلها مشيئة له ، ومن جهلها فعاندها سحقته فأشقته ، فالاستسلام نوعان : هناك استسلام الجاهل وهو العبودية . وهناك استسلام العارف وهو الحرية .) (١) .

---

(١) ميخائيل نعيمة — جبران خليل جبران — ص ١٦٣ وما بعدها .

ان الناقد هنا يضع شاعرنا على خط التمرد الحقيقى ، التمرد الذى يهدم ولا يعنى بالبناء لأنه واثق من أن البناء مرحلة تالية للهدم وهى حتمية فى نفس اللحظة ، ولكنها ليست مهمة المتمردين .. ثم هو يضعه على خط التمرد الحقيقى حين يعطيه صفة التحرر من كل القيود والمقاييس وكل أصناف المتناقضات ، وحين يضعه فى قلب الحياة الشاملة التى لا يعنيها منطق العامة المتسرع الذى يرى فى سطوة الذئب على الحمل نهاية الكون ، بينما هى دورة طبيعية من دورات الحياة الشاملة ، وان كان النظر العاجل يخطئها بلا فكاك .

ان التمرد الاجتماعى فى شعر (المواكب) يأخذ مسحة ميتافيزيقية ، لأنه لا يعالج مفردات القيمة الاجتماعية أو مضمونها الجدلى الساعى على الأرض بين الناس ، ولكنه يعالج القيمة نفسها بما هى اطار أخلاقى قابل للصواب والخطأ ، الا أنه يحكم عليها من خلال احتواء الجماهير لها ، وهذا ما يدعونا الى القطع بغير قليل من الاطمئنان بأن هذه القيم تدخل فى دائرة التمرد الاجتماعى الذى يواجه كافة جوانب السلب فى حركة الاجتماع بمنطق الرفض والادانة والتجريم .

وتقترب من روح مواكب جبران قصيدة (الناس فى بلادى) لصلاح عبد الصبور .. فهو يحكى فيها كما يقول : (قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان فكرة " الله " . وصورته تصطبغ فى ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقسوة والعشوائية ، والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيبها ، وتغض النظر عن واقع حياتها الفقير المرير ، ولكن شابا منهم يرفع فى وجه السماء قبضة التحدى)(١) .

ولسنا ندرى لماذا رفع الشاب قبضة التحدى فى وجه السماء وليس فى وجه التحريفيين الذين لم يفهموا جيدا عن السماء ، وقضوا بالجوع نصيبا لهم من الحياة ؟

الا أننا نرى فى هذه القصيدة بعدا جديدا يضاف الى أبعاد شعر التمرد الاجتماعى ، يتاخم من قريب أو من بعيد دائرة الخلق الشعرى فى مواكب جبران ، وان يكن أكثر منها اقترابا حميما من واقع التجربة الاجتماعية ومفرداتها على السواء .. ذلك البعد الذى أعنيه هو البعد الميتافيزيقى الذى ينعكس على البعد الاجتماعى أو ينعكس البعد الاجتماعى عليه ، بحيث لا نستطيع أن نرى من منهما الأصيل ومن منهما الصدى .. أهو الفهم المغلوط للدين هو الذى ولد هذا البوار الاجتماعى ؟ أم هو البوار الاجتماعى الذى ولد هذا الفهم المغلوط للدين ؟ ومهما يكن

---

(١) صلاح عبد الصبور — حياتى فى الشعر — ص ٨٢ .

من شئ فهما رافدان مترادفان يعطى كل منهما لصاحبه ويأخذ عنه .. يقول الشاعر فى مطلـــع قصيدتـــــه :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشئون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود

هذه هى التوطئة ، أو التعريف بناس قرية الشاعر ، أو المفتاح المفضى الى عالم القصيـدة الحقيقى ، عالم الايمان الكسول الطارح أتعابه على كتفى رب قدير ..

وعند باب قريتى يجلس عمى (مصطفى)
وهو يحب المصطفى
وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء
وحوله الرجال واجمون
يحكى لهم حكاية .. تجربة الحياه
حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم
وتجعل الرجال ينشجون
ويطرقون
يحدقون فى السكون
فى لجة الرعب العميق والفراغ والسكون
" ما غاية الانسان من أتعابه ؟ ما غاية الحياه ؟
يا أيها الاله !!
الشمس مجتلاك .. والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين

وأنت نافذ القضاء .. أيها الاله !

بنى (فلان) واعتلى وشيد القلاع

وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع

وفى مساء واهن الأصداء جاءه عزريل

يحمل بين اصبعيه دفترا صغير

وأول اسم فيه ذلك الفلان

ومد عزريل عصاه

بسر حرفى (كن) بسر لفظ كان

وفى الجحيم دحرجت روح فلان ... "

(يا أيها الاله

كم أنت قاس موحش يا أيها الاله) .

. . . .

هذا اذن هو عالم القصيدة .. ايمان خرافى شاحب لا يعرف المواجهة ، وانسحاب كامل من معترك الصراع الحياتى ، ورمز هذا الايمان المنسحب هو (عمى مصطفى) ولكن الشاعر لا يريد للأجيال الخالفة أن تلبس رداء (عمى مصطفى) ولا أن تتحدث بصوته .. انه يريد جيلا خارقا متمردا ، يرفض الايمان الجائع ، ربما سعيا وراء الجوع المؤمن .. أو اللاجوع على الاطلاق :

بالأمس زرت قريتى ... قد مات عمى مصطفى

ووسدوه فى التراب

لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)

وسار خلف نعشه القديم

من يملكون مثله جلباب كتان قديم

لم يذكروا الاله ، أو عزريل ، أو حروف (كان)

فالعام عام جوع

وعند باب القبر قام صاحبى خليل

حفيد عمى مصطفى

وحين مد للسماء زنده المفتول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

فالعام عام جوع . (١)

وواضح أن محتوى القصيدة محتوى اجتماعى يستقطب هموم الجموع العريانه الجائعة التى أفسدت الكهانة الجاهلة عليها حياتها فباتت تؤمن بالخرافة ، وتتناءى عن الايمان الحقيقى الفاعل المحرك ، ولعل تمرد الفتى الحفيد فى نهاية القصيدة على السماء يعطى رمزا لغلبة الجوع على كل ما عداه ، ورمزا اخر لضرورة تأمين الطاقة الانسانية فلا تتبدد بالجوع والعرى ، لأن حقيقة الايمان تتسق تماما مع هذا المنزع الطبيعى : (ان لك أن لا تجوع فيها ولا تعرى ، وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى) . وهكذا ينبغى أن تفهم قضية الايمان .

* * *

هذا هو شعر التمرد الاجتماعى على قيم الاجتماع المتهرئة ، وربما كان حس التمرد الزاعق فيها جميعا هادىء النبرة ، ولكنه بالتأكيد عميق غائر العمق ، يعرف الشعر الحقيقى من خلال وضعه على خط النضال عن جمال الحياة فى مواجهة عدوان القوى الكاسرة عليها بمزيد من الدمامة والقبح .. فاذا كان هذا الشعر قد استطاع أن يعبر عن رفضه لكثير من القيم الاجتماعية فى شكلها المتهرىء .. فان هناك جانبا اخر من هذا الشعر قد سلط غضبه على طبيعة القيم الاجتماعية الجائرة ، ولكن فى شكلها النوعى ، فصرخت المرأة فى وجه الرجل ، وصرخ الرجل من أجل المرأة ، وتمردت المرأة حينا وعراها الرجل أحيانا ، كأنما ليحدث الزلزال المدمر فى أرض العلاقة الأبدية الناهضة بين الرجل كسيد والمرأة كمسود .. أو قل بين الرجل كفارس والمرأة كفنيصة ، مما يتردد فى كثير من شعرنا العربى المعاصر على نحو من الجسارة الفنية والحيوية التى تميز بها شعر المرحلة عن غيره من شعر المراحل الأخرى على امتداد تاريخ الشعر العربى فى كل العصور .

* * *

سلط شعر التمرد الاجتماعى اذن غضبه على طبيعة القيم الاجتماعية فى شكلها النوعى ،

---

(١) صلاح عبد الصبور ــ الناس فى بلادى ــ ص ٥٩ وما بعدها .

وكان تمرده فى هذا المجال يجرى على مستويات بعضها هادىء وبعضها منفعل ، ولسنا نعنى بالهدوء سمة من سمات البلادة أو المهادنة ، وانما نعنى به أن يكون مما يتلاءم فى نهاية الجولة مع طبيعة التطور الاجتماعى وان كان هذا التطور الاجتماعى يعمل على رفضه فى البداية .. ولسنا نعنى بالانفعال أيضا ملمحا من ملامح الرفض ، فكل تمرد ينطوى بالضرورة على الرفض ، وانما نعنى به تجاوز الأعراف الآنية والمستقبلة ، وهذا هو ما نعنيه هنا بمصطلح الانفعال .

وقد خاض شعر التمرد معركته مع اهتزاز قيمة العلاقة النوعية بين الرجل والمرأة من زوايا متعددة ، فقد رفض الحجاب أول الأمر ليخرج المرأة من ظلام البيت الى رحابة المجتمع ، ثم غضب لحقوقها الانسانية ليمنع التعدد والطلاق ، ثم تمرد على وضعية المرأة المطلوبة للرجل استشرافا الى وضعية مطلوبة بالتساوى للرجل والمرأة ، ثم تمرد على مفهوم (العار) الذى تلصقه العقلية الشرقية بالمرأة دون الرجل مع ايمانها الوطىء بأن العار ثمرة لا يمكن أن تولد الا فى المسافة الواصلة بين الرجل والمرأة ، ثم تمرد على مفهوم قضية الجنس فتعرت المرأة فى جرأة فادحة وعراها الرجل فى فداحة أجرأ .. وهكذا أخذ تمرد الشعر يقلقل سكون العلاقة النوعية فزلزل أرضا كانت تنساب فى حركتها الطبيعية بين العادة والهوادة بلا ملال ، ولكن من الضرورى أن ننبه الى أن معارضة الشعر للحجاب كانت تحمل دائما فى تضاعيفها معارضته للتعدد والطلاق واهدار كافة الحقوق ، مع ما فى ذلك من جموح !!

والحجاب كان أول القضية وجد فيه الشعراء المتمردون أرضية صالحة فتحركوا فوقها فى جسارة واقتحام ، فحين يضيق شاعر كالزهاوى بحجاب المرأة الشرقية يرسل صيحاته الشعرية فى غير تحوط أو ملاينة مما يدل على أن تمرده فى هذا الصدد كان وليد احساس حادم بقسوة ما تعانيه المرأة خلف هذه الحوائط الهائلة ، وضرورة أن تعمل كل الأقلام على كسر هذه الحوائط واطلاق كل الطاقات المعطلة :

مزقى يا ابنة العراق الحجابا ... واسفرى فالحياة تبغى انقلابا
مزقيه واحرقيه بلا ريث ... فقد كان حارسا كذابا
مزقيه وبعد ذلك أيضا ... مزقيه حتى يكون هبابا
وانزعيه بقوة وطئيه ... واجعلى فى فم الخنيق ترابا (١)

---

(١) انظر : الشعر العراقى الحديث - للدكتور يوسف عز الدين - ص ٢٤٨ .

وغير خفي أن المستوى الفني في هذه الأبيات يجنح الى التواضع المسرف ، ولعل عرامة التمرد على المحتوى الاجتماعي الباهظ الذي يناهضه الشاعر هو الذي طامن كثيرا أو قليلا من القيمة الفنية للأبيات .. ان قضيته كاملة قد لخصها البيت الأول وربما أضاف اليها البيت الثاني علة تستوجب ضرورة الانقلاب ، ولكن البيت الثالث والرابع ليس فيهما شيء ، غير أن تكون عرامة التمرد والضيق والانفلات .. ثم لا شيء ...

ولكن الزهاوي حين ينحى الانفعال ويجنح الى التمرد الفاهم المتأمل ، يعطي شعرا حقيقيا ، شعرا يتسم بروح الفن من جهة ، ويتألق بوهج التمرد من جهة أخرى ، مع أن الموضوع هو الموضوع ، والمسح الشعري هو المسح الشعري :

قال هل بالسفور نفع يرجى　　قلت : خير من الحجاب السفور

انما في الحجاب شل لشعب　　وخفاء ، وفي السفور ظهور

كيف يسمو الى الحضارة شعب　　منه نصف عن نصفه مستور (١)

في هذه الأبيات غضب التمرد وصيغة الفن ، وهو المطلب المنشود في كل تمرد حقيقي ، ان هذا المنزع يضمن للشاعر وللشعر أن يعيشا في ضمير الأجيال ، وأن يتركا صداهما العميق في صفحات الفن مهما اختلفت حول مقولاتهما الآراء والأفهام ... ولعل الزهاوي واحد من شعرائنا المعاصرين الذين ذهبوا في مناصرة قضية المرأة الشرقية الى أبعد الأماد ، حتى لقد ذهب في الدعوة الى تحريرها الى مدى مدمر طالب فيه بضرورة التمرد على النظرة السلفية فيما يتعلق بحقوق المرأة في الميراث والشهادة والطلاق وغيرها من الأشياء التي يعتبرها الفكر الشرقي المسلم ثوابت لا تقبل التعديل (٢) .

ولقد شايع الزهاوي في هذا الصدد الى حد ما الشاعر العراقي الرصافي ، فألهب التقاليد بسياط الغضب والرفض ، ودعا الى تحرير المرأة من كبول التقاليد ، وناضل ضد اطلاق الطلاق ، وضد زواج الفتاة من أشيب ، وضد سجن المرأة وراء أسوار الحريم ، مما يطفح به ديوانه الكبير .

---

(١) جميل صدقي الزهاوي — الأوشال — ص ٣٣٥ .

(٢) انظر : مهرجان الشعر الخامس (١٩٦٣) بحث الدكتورة نعمت أحمد فؤاد عن الزهاوي .

واذا كان هذا التمرد صدى لجمود الحياة الاجتماعية فى مطالع القرن العشرين فان هناك لونا اخر من التمرد الهائل جاء فى النصف الثانى من هذا القرن كأنما ليحذر من العودة الى أسلوب النصف الأول فى تعامله مع المرأة ، بعد هذه الفراسخ الهائلة التى قطعتها على طريق الحرية والاستقلال ... ويتمثل هذا اللون فى قصيدة الجواهرى (رسالة مملحة) التى توجه بها الى وزير الداخلية العراقى الذى سمع أنه يطارد (لابسات المينى جوب) ، وقد بعث بها اليه من مشارب (سلوفينسكى) وفيها يصف فتيات المشرب الحسان ، ملوحا ومصرحا بأن حرية أن نلبس تساوى حرية أن نعيش ، ومنكرا على الكل أن يحتكموا فى هذه القضية الى أى تقعيد أخلاقى فليس هناك من خلق قاعدة ، ومؤكدا أن العفاف ليس فى مقاسات الأقمشة وانما هو كامن فى الضمائر :

نبئت أنك توسع الأزياء عتا (١) واعتسافا
تقفو خطى المتأنقات كسالك الأثر اقتيافا
وتقيس " بالأفتار " أردية بحجة أن تنافى
ماذا تنافى ؟ بل وماذا ثم من خلق ينافى ؟
حوشيت ، أنت أرق حاشية ولطفا وانعطافا
وأشد لصقا بالحجى ، وألد بالعدل اتصافا
أترى العفاف مقاس أقمشة ؟ ظلمت اذن عفافا
هو فى الضمائر لا تخاط ولا تقص ولا تكافى
من لم يخف عقبى الضمير فمن سواه لن يخافا (٢)

ثم يتوجه الشاعر الى المسئول الحكومى ويناشده أن ينازل لا الفتيات ، ولكن جيوش الجهالة ، والمنمنة ، والجفاف ، والمحل ، والخوف ، والحرمان ، والوحشة ، والانطفاء ... ثم يقفى على ذلك بمناشدته أن يفسح الطريق للحرية ، فبدون الحرية ستبقى المنطقة كما مهملا على تلاع التخلف والرجعية والجمود .

---

(١) العت : العنت والتشدد .

(٢) بريد العودة — ص ٧٥ وما بعدها .

ويضخرط الشاعر بعد ذلك في وصف فتيات المشرب ، وفي رصد كل خلجة وجارحة وانعطافة ، مطلقا أقسامه في نهاية القصيدة بأن الجنة اذا خلت منهن فلا بد أن تخاف وترفض .

ربما كان كل شعراء المرحلة قد تناولوا قضية الحجاب والسفور ، ولكنهم تناولوها من منحى تبريري يتملق العرف الاجتماعي ويستدرجه تحت راية اتاحة التعليم للمرأة والفتاة .. ولكن هذا الشعر الذى وقفنا معه لا يتملق العرف الاجتماعي ولا يستدرجه ، ولكنه يصدمه ويعارضه ، ويدينه بالرجعية والانغلاق والجمود ، والبعد عن فهم طبيعة الحركة الاجتماعية في مدها الصاعد .. وهو ما نريده من شعر التمرد على كل مستوياته جميعا ، أن يكون شعرا متحما يحطم السدود والقيود ، غير عابئ بالبحث عن منطق تبريري ، أو التخفي وراء أي من الأقنعة الكثيفة أو الشفافة ، لأن هذا هو الفرق بين التمرد كحركة معارضة جسورة ، وبين الشكوى كحركة أسيانة شاكية ، وهو فرق هائل بكل المقاييس .. مع احتفاظنا في النهاية للتمرد النقيض – أي القابض على قيمه وتقاليده – أن يرفض بمثل هذه الصرامة ، وأن يقاتل بمثل هذا الاندفاع !!

* * *

وحين تمرد الشعر على مفهوم (العار) ، فانه كان يتمرد أساسا على العقلية الشرقية والتقاليد الشرقية التي هي المنبع الطبيعي الذى صدر عنه هذا المفهوم المغلوط من وجهة نظر التمرد ، وقد أدان شعر التمرد فهم العقلية الشرقية للعار من جوانب مختلفة : لماذا حين تخطئ المرأة تدان ، وحين يخطئ الرجل يلبس أردية البطولة ؟ لماذا حين تخطئ المرأة تفضحها خطيئتها بما هي حاملة لها ، وحين يخطئ الرجل يهرب من خطيئته حيث لا دليل ؟ لماذا لا يريد الرجل أن يفهم أن هناك امرأة ترفضه وتدوس فوق سطوته واقتداره ، بينما هو يفهم جيدا أن هناك امرأة أخرى تقع على قدميه تسولا لفحولته وعطايـــاه ؟ لماذا لا يكون عار الرجل أفدح من عار الأنثى بما هو مأمول لأضخم من عطها وانجازها ؟ ان ادانة شعر التمرد الاجتماعي لهذه الجوانب المختلفة من فهمنا لقضية العار تقترب من حدود الثورة تجاوزا لحدود التمرد ، لأن مفردات القضية مثيرة تضج بعناصر الغضب والاحتدام ، فحين يتعهر المتعهر يبقى منطق الأشياء جاريا على سوائه ، أما حين يتخنث المتعهر ويدعى لسلوكه لونا من ألوان القداسة الكاذبة ، فان رد الفعل حينذاك يمكن أن يكون بحجم الثورة وأحجام الانفلات .

في قصيدة (غسلا للعار) للشاعرة نازك الملائكة ، تتوهج روح الرفض والادانة لحكمنا على المرأة الخاطئة بالدينونة وعلى الرجل الخاطئ بالبطولة .. وقد جسدت الشاعرة غنائيتها في موقف دراسي يتضرم بالغضب والاحتجاج ، موقف الشقيق الذى يذبح شقيقته (غسلا للعار) ، وحين يمسح دماء سكينه يصيح بصاحب الحانة : أين الخمر وأين الغانية العاطرة الأنفاس ؟ ان ادانة الشاعرة لهذا الرمز الشرقي الهابط تجسد غباء المنطق الذى يحكم العلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة ، فالرجل القاتل دفاعا عن الشرف يريق — في حفل انتصاره — دماء شرف اخره غير عابئ بخطل المعادلة التي يقذف بها في وجوهنا على هذا النحو التلبد المغلوط ، انه لا يريد أن يفهم انه حين قتل شقيقته لأنها حاملة (للعار) فهو في نفس اللحظة مطلوب للقتل لأنه غسل (عاره) (بعار) للآخرين ...

" أماه ! " وحشرجة ودموع وســــواد
وانبجس الدم واختلج الجسم المطعـــون
والشعر المتموج عشش فــي الطـــين
" أماه ! " ولم يسمعها الا الجـــلاد
وغدا سيجئ الفجر وتصحـــو الأوراد
والعشرون تنادى والأمل المفتـــون
فتجيب المرجة والأزهـــار
رحلت عنا .. غسلا للعار

...

ويعود الجلاد الوحشي ويلقى النـــاس
" العار ؟ " ويمسح مديته — " مزقنا العار "
" ورجعنا فضلاء ، بيض السمعة ، أحـرار "
" يارب الحانة ، أين الخمر ؟ وأين الكـأس "
" ناد الغانية الكسلى العاطرة الأنفـاس "
" أفدى عينيها بالقران وبالأقـدار
املأ كأسك ياحـــزار

وعلى المقتولة غسل العار

• • •

وسيأتي الفجر وتسأل عنها الفتيات

" أين تراها ؟ " فيرد الوحش " قتلناها "

" وصمة عار في جبهتنا وغسلناها "

وستحكي قصتها السوداء الجارات

وسترويها في الحارة حتى النخلات

حتى الأبواب الخشبية لن تنساها

وستهمس حتى الأحجار

غسلا للعار ..

غسلا للعار

• • •

" يا جارات الحارة ، يا فتيات القريه "

" الخبز سنعجنه بدموع مآقينا "

" سنقص جدائلنا وسنسلخ أيدينا "

" لتظل ثيابهم بيض اللون نقيه "

" لا بسمة ، لا فرحة ، لا لفتة ، فالمديه "

" ترقبنا في قبضة والدنا وأخينا "

" وغدا من يدري أي قفار

" ستوارينا غسلا للعار (١)

ان الشاعرة تجسد المأساة وتسخر من منطقها معا ، وهي لا تريد ان تحل للفتاة العار كما قد يخيل فهذا هو السطح الذي تتأبى على اللعب فوقه القصيدة ، ولكنها تريد أن تحرم على الفتى العار وأن تجرح فيه مناطق الحس والانتخاء ، وأن تقفه من بطولته المزعومة على أطلال وأنقاض .

---

(١) نازك الملائكة ـ قرارة الموجة ـ ص ١٥٨ وما بعدها .

وفى قصيدة (حبلى) للشاعر نزار قبانى ، يتجسد منطق التمرد على ادانة المرأة الخاطئة لمجرد أن (حملها) لعار مشهود ، واعتاق الرجل الخاطئ لمجرد أنه لا يحمل بين يديه عارا مجسدا ، وقد أراد الشاعر للمرأة الخاطئة أن تكون بطلة أكثر انسانية ونبلا ، فحين يصرخ الرجل فى وجهها : كلا (سنمزق الطفلا) فى محاولة للانسحاب من أبوته له ، وحين يمد يده اليها مرة بالطرد ومرة بالليرات .. تجهش هى فى بطولة مأساوية : (شكرا .. سأسقط ذلك الحملا ... أنا لا أريد له أبا نذلا) وهكذا ترتفع القصيدة بالقضية حتى تشارف روح المأساة العامة التى تعلو على التحديد وتتاخم التجريد :

لا تمتقع !
هى كلمة عجلى
انى لأشعر أننى
حبلى !
وصرخت كالملسوع بى :
" كلا
سنمزق الطفلا " !
وأردت تطردنى
وأخذت تشتمنى
لا شئ يدهشنى
فلقد عرفتك دائما نذلا !

* * *

وبعثت بالخدام يدفعنى
فى وحشة الدرب
يا من .. زرعت العار فى صلبى
وكسرت لى قلبى
ويقول لى :
" مولاى ليس هنا "

مولاه ألف هنــا

لكنه جبنــا

لما تأكد أننى حبلى

* * *

مــاذا ؟

أتبصقنى ؟

والقئ فى حلقى يدمرنى

وأصابع الغثيان تخنقنى

ووريثك المشئوم فى بدنى

والعار يسحقنى

وحقيقة سوداء تملأنى

هى أننى ..

حبلــى !

* * *

ليراتك الخمسون .. تضحكنى

لمن النقود ؟ لمن ؟

لتجهضنى ؟

لتخيط لى كفنى ؟

هذا اذن ثمنى ؟

ثمن الوفا يا بؤرة العفن ؟

أنا لم أجئك لمالك النتن

" شكرا "

" سأسقط ذلك الحملا ..

أنا لا أريد له أبا نذلا .. " !! (١)

---

(١) نزار قبانى ـ قصائد من نزار قبانى ـ ص ١٣٩ وما بعدها .

ان الصار عنها عار مقاتل ، بحثا عن تصحيح لمفهومه وقضاياه ، وقد كان يمكن للشاعر أن يدفع بالمرأة الى احتضان جنينها والذود عنه ، الا أنها كانت حينذاك ستبدو امرأة عادية مسوقة بعاطفة الأمومة الى تلقي الصفعة واستيعابها ، ولكن الشاعر أراد لها أن تكون خاطئة ومتمردة ، تضع الرجل في موقف الحصار والنذالة ، وتضع نفسها في موقف الصحو على حقائق جديدة في كل موقف جديد .. لقد صحت على ايقاع خطيئتها حين ذهبت بحملها الى الخاطئ الشريك .. ولكنها صحت على ايقاع الرفض لتلويث جنينها البرئ بتحميله اسم ذلك الخاطئ الشريك والنذل في ان !!

أما تمرد الشعر على مفهوم الجنس ــ كقيمة اجتماعية ــ وخروج المرأة الشاعرة بأحاسيسها الداخلية الى مناطق الضوء والتكشف الهائل ، وخروج الرجل في تصوير مشاعر المرأة وتصوير مشاعره هو تجاه المرأة ــ على مألوف العرف والتقاليد ، فقد جاوز في أحيان كثيرة منطق الاعتدال والتعقل الصارفين في هذا الصدد ، وأثبت أن تمردا هائلا يجتاح مفهوم العرف الاجتماعي في نظرته الى قيمة العلاقة النوعية بين الرجل والمرأة .

واذا كان تحرر المرأة ، وخروجها ، واختلاطها ، وعملها ، وانغماسها في الحياة العامة جنبا الى جنب مع الرجل يبدو سببا مباشرا كامنا من وراء هذه الجرأة الجريئة في معالجة هذا الموضوع ، فانه ليخيل الى أن الثقافة الوافدة بالذات كانت من أكثر العوامل الفاعلة في تفشي هذه الظاهرة وذيوعها على هذا النحو الكبير ، لأن أي فكر متلق محكوم بالضرورة بمنطق الفتون بالفكر الرافد ، فاذا كان في هذا الفكر الرافد اندفاع في مجال من المجالات التي لم يقتحمها الفكر المتلقي بعد ، كان الفتون هنا أبلغ وأشيع ، لأن حلم الريادة ، وتحقيق الجديد ، والتمرد المههد للذيوع الذاتي غالبا ، يشد كثيرا من الأقلام الى ساحته ، ويدفعها الى طريق الممارسة لهذا الابداع ربما أبعد من النموذج المحتذى ، وربما أسوأ من النموذج المحتذى .

وبديهي أننا لا نستطيع محاكمة الفن من خلال المنطق الأخلاقي هكذا على الاطلاق ، والا لألغينا مساحات من أبداعنا العربي في الشعر والنثر ، ولكننا كذلك لا نستطيع أن نلغي العامل الأخلاقي هكذا على الاطلاق ، لأن الفن اللاأخلاقي فن عدو لحركة الجماهير في سعيها الكادح نحو حياة أفضل وأشرق ، ولأن وعينا يخطئ أن يكون الفن واعظا أخلاقيا ، أو خطيبا اجتماعيا ، ينفي مظنة أننا نريد من الفن أن يكون وعظا أو خطابة جوفاء .. كلا هنالك . أننا نريد من الفن أن ينزع في عطائه عن خلفية ملتزمة ، أي أن يكون لفنانه موقف من حركة الحياة والتطور

والجماهير ، ثم بعد ذلك هو حر تماما فى كيفية لقائه مع الجماهير والتطور والحياة ، وأيضا فى التعبير عن حركتها وأحلامها ومكابدات واقعها الحياتى .. وليس التمرد فى أصفى أشكاله سوى هذا الموقف الملتزم ، والثائر فى وجه البلادة والسكونية والاقتناع المسبق .

وسنرى فى مواجهتنا لشعر التمرد على مفهوم الجنس والعلاقة النوعية بين الرجل والمرأة ، كيف وفق هذا الشعر فى تمرده على بعض جوانب الظاهرة وكيف أحبط فى بعض الجوانب الأخرى .. كيف كان تمردا صادرا عن (موقف) ملتزم أحيانا ، وكيف تحلل من كل موقف وكل التزام فى أحيان كثيرة .. كيف كان تمردا نابعا من ضيق حقيقى بغباء العلاقة واستحالتها الى عبودية مرة ، وكيف كان تمردا نابعا من شبق طفولى فاقع مريض مرات ومرات .. والمسافة الفاصلة بين كل من النوعين هى الفرق الحقيقى بين لونين من التمرد ، تمرد الفكر وتمرد التخليط .

ولكننا مع هذا التفريق التقريبى بين ما هو تمرد وما هو تخليط لا نستطيع أن نتنكر لحقيقة أخرى .. وهى أن كثيرا من الشعر النابع من موقف غير ملتزم هو شعر متمرد على نحو من الأنحاء .. ربما كان تمردا نازلا أو عابثا أو طفليا ، ولكنه تمرد على أية حال .. وهنا لابد أن نتنبه الى حقيقة أولية ، وهى : أن من التمرد تمردا ملتزما بقضايا نضالية معينة يعيش حياته فى رهجها وظلالها .. وأن من التمرد تمردا غير ملتزم بشئ سوى أن يمارس حرية الخروج على الأعراف القائمة ، والتقاليد الراسخة ، وأن يستبيح المناطق الممنوعة حبا فى ممارسة الحركة والاقتحام ... قد يكون التمرد الأول تمردا عاملا على خط التطور ومن أجل قضايا الجماهير .. وقد يكون التمرد الأخير تمردا عاملا على خط الذات بما هو اجترار شعورى ضامر .. ولكننا — مع هذه المسلمة — لا نستطيع أن نلغى واحدا منهما لحساب الاخر ، خاصة فى مجال الدراسة التقييمية التى تضع تحت عينيها كل مفردات الظاهرة بجوانبها السالبة والموجبة ، المضيئة والقاتمة .. اننا مع الفهم المحدد لطبيعة التمرد بحدود الخروج والاحتجاج ، ولكننا كذلك مع الفهم المحدد لطبيعة الخروج بحدود الخروج على اللزوجة والبلادة والجمود والتخلف والرجوعية ، ولسنا مع الخروج غير الصادر عن نظرة فلسفية فى الكون والطبيعة والانسان ... ربما كان التمرد غير هادف فى حركته الى احلال البدائل الجاهزة ، أو هو كذلك على وجه التأكيد ، ولكن ذلك لا ينفى أنه ضائق بنمط قائم فهو يتمرد عليه نشدانا لنمط أرقى وأنبل وأكثر استجابة لطبيعة التطور الفاعل فى كل منحى من مناحى الحركة والفكر والحياة .

من هذا المنطلق نستطيع أن ننظر الى قضية شعر التمرد الاجتماعي في شكله الثائر على طبيعة العلاقة النوعية بين الجنسين ، والتي حكمتها وتحكمها تقاليد معينة ليست بنت اليوم ولا وليدة الأمس ، ولكنها ضاربة بجذورها في أعماق القدم ، مما دعا شعر التمرد الاجتماعي المواجه لها الى مزيد من الغضب والاحتجاج والرفض ، كأنما ليكون تمرده في حجم حلول الظاهرة وتاريخها ، فخرج كثيرا الى مناطق غير مأنوسة ، وصادم كثيرا قيم الحضارة والتاريخ والتراث .

وربما نكون أقرب الى منطق الشمول حين نزعم أن شعر التمرد الاجتماعي في هذا الصدد قد أبرز عديدا من الظواهر المحددة ، من أهمها :

تمرد الفتون بالذات .. بمعنى أن الشاعر يرتدي في قصائده أردية البطولة الجنسية ، ليدين الظاهرة بكشفها وتعريتها وفضح الذين يمارسونها بمنطق الاقتدار المادي والاجتماعي .

تمرد البحث عن الذات .. بمعنى أن الأنثى المهضومة تاريخيا تبحث عن نفسها وكيانها ، وتحاول عن طريق التطرف أن تثبت وجودها وان خرجت في ذلك عن بعض ما تريد لنفسها من تصون وكمال .

تمرد الرفض للتقاليد .. بمعنى أن تدين القصيدة كل ما يكبل من حرية الجنسين ، حتى يكون لقاؤهما مؤسسا على وضوح رؤية وصدق عاطفة بلا تزوير .

تمرد على المفهوم التقليدي للحب .. بمعنى أن يضع العمل الشعرى للحب العصرى تخوما غير تخومه الأولى ، في عصر تبدلت فيه كل المفاهيم والأشياء .

هذا فيما يخيل الى أبرز الظواهر التي دار حولها شعر الاحتجاج والتمرد على طبيعة العلاقة النوعية التي تربط بين الرجل والمرأة .. ولسنا نغفل حقيقة أن هناك جوانب أخرى للظاهرة ، ولكننا نزعم أنها جوانب حائلة لا تشكل في النهاية ملمحا صميميا من ملامح الوجود الظاهرى ، ولذلك ، فان تخطيها يمكن أن يكون مشروعا بما هي اجتهاد فردى غير مؤثر في مجرى الحركة الابداعية بحيث يعطى ملامح اتجاه .

* * *

ان ظاهرة تمرد الفتون بالذات .. تلوح بغزارة لافتة في الشعر العربي المعاصر وخاصة

فى شعر نزار قبانى الذى يلبس ثوب البطل الأسطورى ، حين يتحدث عن غزواته الجنسية ، وفتوحاته النسائية .. وهو لكى يخوض كل أحاسيسه الفائرة انما يلجأ الى التجسيد النارم المتوحش ، والى التعبير بمفردات الواقع المجس عن عوالم الواقع غير المحس ، والى التوغل النابع من تجارب الجنس فى مسالك نفسية المرأة ، والمرأة الشرقية على نحو أخص ، والى التمرد على كل الأساليب المحافظة التى يخاطب بها الشرق العربى نوازع الجنس فى الرجل والمرأة ... وهو فى كل ملمح من هذه الملامح يضع نفسه فى الواجهة ، بمعنى أنه يتحدث ليس عن البطولة الجنسية المجردة وانما عن بطولته هو ، وليس عن الفحولة فى صيغتها المطلقة وانما عن فحولته هو .. وقد لا يعنينا فى كثير أن نستقصى ملامح هذا الفتون الذاتى الا من وجهة فنية ، أما حديث تضخم الذات أو مرضها أو صدقها أيضا فقد يتسع له البحث النفسى أو العضوى أو غير هذا وذاك .. ولكن الذى يعنينا هو أن نؤكد أن الشاعر حين يتحدث عن نفسه بمثل هذا الشكل المكثف انما يضع نفسه قناعا للظاهرة الاجتماعية التى يناهضها ، وان كان لا ينسى أن يؤكد ذاته من خلال هذا القناع فى قصائده التى لا تتعرى تماما .

يقول نزار من قصيدته (الرسم بالكلمات) :

لا تطلبى منى حساب حياتى ان الحديث يطول يا مولاتى
كل العصور أنا بها ، فكأنما عمرى ملايين من السنوات
تعبت من السفر الطويل حقائبى وتعبت من خيلى ومن غزواتى
لم يبق نهد أسود أو أبيض الا زرعت بأرضه راياتى
لم تبق زاوية بجسم جميلة الا ومرت فوقها عرباتى
فصلت من جلد النساء عباءة وبنيت أهراما من الحلمات
وكتبت شعرا لا يشابه سحره الا كلام الله فى التوراة (١)

ان الشاعر هنا لم يتحدث سوى عن نفسه ، ولم يجسد سوى فتوحاته الجنسية ، ولم يتغزل فى جسد المرأة التى تشقيه كل هذا الشقاء ، ولكنه تغزل فى ذاته المقتحمة الضاجة بالفحولة والمرام ، والزارعة على كل رابية شقراء راية أو وجها لفارس الجنس والنساء والكلمات ، واذا كان قد استقطب نفسه فى القصيدة على هذا النحو ، فلأن القصيدة ليست عارية تماما كغيرها

(١) نزار قبانى — الرسم بالكلمات — ص ١٤ .

من قصائده الهاجمة .

ويتضخم احساسه بذاته فيتمرد من خلال هذا الاحساس المتضخم على نحو فاقع ومقزز — فى قصيدته (الى أجيرة) (١) لأن مضمون المرأة الانسانى ينسحق فى هذه القصيدة انسحاقـا فاجعا ، ولا يتبقى منها سوى حطام جنسى مهيض ، يئن تحت وطأة واقع الموز والجنس أنينا لا يتصعد الى أذنى الشاعر المفتون .

ان مضمون هذا التمرد يمكن أن يكون مضمونا رجعيا ، اذا كان الشاعر يريد تحسينـه ، أو مجرد التعبير عنه ، لأنه يسحق المرأة فى سجون الموز والجنس ، ويهدر ادميتها بنذالة غير ملتزمة وغير أخلاقية ... كما يمكن أن يكون مضمونا تقدميا يشارف افاق التمرد الحقيقى ، اذا كان الشاعر يريد تقبيحه وتضخيم بشاعته لأنه يجسد بالصورة الشعرية واقعا اجتماعيا فادحا يطفح بالنذالة والغباء ، قاصدا من وراء هذا التجسيد أن يبشع المضمون ويكثف احساسنا الرافض به . ويدين بعض القوة المادية المسخرة فى شرقنا العربى لاهدار ادمية الادمى ، وعفاف العفاف ... ولسنا بهذا نقع فى تناقض من هنا أو من هناك ، فان العمل الفنى الناجح يعطى دائما أكثر من مدلول ، ويوحى دائما بأكثر من قضية ، ويثير دائما أكثر من مقولة وفحوى .. ان القصيدة حين تتحدث بضمير المتكلم لا تعنى على الاطلاق أن الشاعر هو صاحب التجربة بلا شريك ، والا لكـان كل الشعر تعبيرا ذاتيا محدودا .. ان الذات الشاعرة هنا ترمز الى الكل ، وتخرج من اطـار الذاتية الضامر الى رحاب الموضوعية الشامل ، فنرى فى نزار كل المتاجرين بالجنس !!

ويستطرد نزار قبانى فى تمرده المفتون ، غير أنه يضيف اليه لمحة أخرى يعرى من خلالهـا موقف الاخرين ، فحس بأن الشاعر هنا ليس فردا فى تمهره ، وانما هو جزء من ظاهرة تحـترف التمرد والجنس والنذالة والطهارة والايمان والكفر .. ففى قصيدته : (الى قديسة) يدين نفسه ويدين الاخرين ، يدين مدعى الطهارة ، ومحترفى التواضع ، وكذبة المتصوفين .. يدين التقع والعفاف الكاذب ، ويجسد مأساة الأنثى التى تحكم فى شرقنا العربى بحتمية السقوط .. انها لا تملك أن تحب بلا جنس ، ولا أن تختلط بلا سقوط .. وهذه هى الهاوية التى يركـز الشاعر على تجسيدها وتحديدها .

---

(١) انظر : قصائد من نزار قبانى — ص ١٤٨ .

ويعرى نزار فى قصيدته (الى عجوز)(١) واقع المرأة المباحة حين يشيخ جمالها وتتهرأ .. ولكنه لا يقف منها موقف الراثى أو الباكى أو المخلص ، وانما يقف منها موقف التمرد الرافض لتقنيع المأساة أو طلائها بلون ما .. انه يوجع فى تعرية واقعها الى الحد الذى يقف هو فيه فى مواجهتها مفتونا أو كالمفتون بشبابه وفحولته ورفضه للاقتراب من هذه الغابة المحترقة ، راسزا بنفسه الى كل المفتونين ، وهو حين يعرى هذا الواقع المتفسخ أخلاقيا ، لنا يدين المجتمع المتخلف لأنه أنتج هذه المأساة ، لأن احساسنا النهائى بهذه القضية ينصب بالتقزز والرفض على المفارقات الاجتماعية التى أنجبت هذه الوضعية غير الانسانية ، وهنا يكون التمرد قد أفلح فى أداء دوره تماما ، وهو تبشيع الوضعية الاجتماعية الشاذة عن سواء العلاقة الانسانية ، وان يكن فى طريقه الى هذه الغاية قد جرح كبرياء العرف الاجتماعى فى غير قليل من المبالاة ، وكان همه فى البدء أن يضخم صورته كفارس متخوم بقضية الجنس ، وأكبر من أن يتدلى الى حضيض هذه الغانية الدميمة ، التى لابد لمجتمعها أن يمد اليها سياج الرعاية حتى لا تتسول الجنس لكى تعيش .

ويبدو أن نزار قبانى قد سئم الحديث عن نفسه بصيغة المتكلم ، فأدار الحديث عن نفسه أيضا ـ بصيغة أخرى ، هى صيغة المنولوج الداخلى الذى تتحدث به عنه واحدة من ضحاياه ، واحدة ملها وسئم قيئها وصديدها .. وذلك فى قصيدته : (أوعية الصديد)(٢) التى تعكس فيها الأنثى مرارتها من المعاملة الأنانية التى يعاملها بها الرجل .. ثم تنتقل من الاحساس بالمرارة الى وجهة أخرى ، هى وجهة ادانة الحاضر والماضى واعطاء القصيدة بعدا تاريخيا يجسد عناصر التخلف والعبودية الجنسية السائدة فى مرحلة من مراحله ، والايحاء بأن هذا التاريخ ما يزال ممتدا فى حاضرنا ، فتوصل لموقف الرجل الأنانى برده الى مواقف أسلافه الأتراك من جواريهم الشركسيات .

وهنا .. نستشعر نوعا من الموضوعية يقترب به الشاعر من نقد حضارة الجنس التى تردى فيها الشرق أجيالا بعد أجيال ، ويأخذ الشعر فى هذا المستوى دور التمرد الواعى بضرورة الانقضاض على هذا الواقع الاسن الذى تستحيل فيه المرأة الى مجرد دمية خرساء ، ليس لها أن

---

(١) قالت لى السمراء ـ ص ١٥٦ .

(٢) قصائد من نزار قبانى ـ ص ١٤٣ .

تريد وأن لا تريد .

ومع هذا ، فان نزار قبانى كشاعر لم يستطع أن يخرج على ذاته كثيرا ، انه مفتون بنفسه ، عابد لها ، وهو الصارخ بهذه الحقيقة الفاقعة :

مارست ألف عبادة وعبـــادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتـــى

ثم هو لم يستطع أيضا — فى كثير من قصائده ودواوينه — أن يعطى التمرد وجهه الفاعل ، العامل على نقل المرحلة من طور الجمود والتخلف الى طور أفضل وأشرق .. لقد كان كل همه — فى كثير من شعره — أن يحيط ذاته بهالة من البطولة النوعية ، فجنح كثيرا الى تشويه معنى التمرد ، ومال به حتى شارف معنى الانحلال .. ولسنا نستطيع أن نسمى كل منحل متمردا ، ولا أن نضع كل انحلال على مستوى واحد مع التمرد .. ان الفرق بين الانحلال والتمرد هو أن الانحلال عمل غير مسئول وغير رسالى ، أما التمرد فانه عمل مسئول ورسالى لأنه يعرى واقع الظاهرة فى وضعها المتخلف الراكد ، أملا فى تحريكها صوب الأنفع والأصوب .

ولكننا فى هذه النماذج التى أشرنا اليها نظرنا الى قيمتها الموضوعية نظرتنا الى قيمتها الذاتية ، وخرجنا بها عن مجرد كونها افضاء عاطفيا حسيا غليظا ، الى كونها تمردا اجتماعيا هادرا يضع الذات موضع المجموع ، ويتحدث من خلال هذه الذات عن معنى العلائق الاجتماعية الخاطئة فى شكلها النوعى ، ويسقط كل خطايا المجتمع على ذاته الشاعرة حتى يكثف احساسنا بفداحة الانحرافات الجنسية التى يمارسها شرقنا العربى ، أو قل بعض قطاعات من شرقنا العربى ، على نحو مقزز ومنفر حتى نتحرك فى اتجاه تصحيح أو رفض أو ادانة هذه المواضعات !!

* * *

ولعل ظاهرة البحث عن الذات هى المقابل الموضوعى لظاهرة الفتون بالذات ، فاذا كان الرجل قد أعطى لنفسه حق أن يكون سيدا امرا الى درجة الفتون بالذات ، فان المرأة حاولت أن تعطى لنفسها حق أن تصرخ بأنها مهضومة ، وأنها واقعة تحت عبء تاريخ طويل من التقاليد والأعراف ، وأن من حقها أن تثور وتغضب ، وأن تثأر لتاريخها المكبل ، فتتطلب فى الرجل نوعية معينة ، وتفضى بمشاعرها الداخلية على نحو من التكشف الهاجم ، وتسخر من كل شىء يحتاق حريتها فى هذا المجال ، دائسة على كبرياء الزيف التى كانت تغلف كلمات عصر الحريم .

تقول الشاعرة جليلة رضا في قصيدتها : (جرح ونيل)[1] :

منذ أجيال وبي جرح كبـــير عبثا أنسى على الدهر زمانـــه

هو مني غائر دام شـــــير غير أني لست أستجلي مكانـــه

ذات ليل خلت أن الجرح للعين تعرى

فتولاني سرور وارتياح غير أنـــــي

حينما حدقت في الفوهة حينا عدت حيرى

كان كالبئر عميقا مالئا عيني وكونـــــي

وتسمع الشاعرة حكايات خرافية عن (أولياء) يداوون أمثال جرحها الغائر فتهرع اليهم وتطلق بخورهم وتحمل أحجيتهم ولكن الجرح العنيد لا يبرأ .. وترى الشاعرة كثيرا من النـاس يداوون جراحهم بالأعشاب وعصارات الشجر فتحذو حذوهم ، ولكن الجرح العنيد يتمادى ويتدفق .. وتجيئه الشاعرة بالقمر والشمس والماس ، ولكن الجرح العنيد يقيء النور بدلا من شفتيه ... فتتحامل الشاعرة وتنحني على جرحها بغيظ وجنون وتنزع جلده وتقطع لسانه ، فـاذا هو يختفي ولا يبين :

فتحانيت على جرحي بغيظ وجنـــون

ونزعت الجلد منه ثم قطعت لسانـــه

ثم ثبت على جنبيه أوتاد عيونـــي

غير أني حين وافى الصبح لم أعرف مكانه[2]

وواضح أن جرح الشاعرة هو جرح الكتمان والتخفي والانحناء على حطام التقاليد ، وقـد انهزمت الشاعرة في مواراته أو مداواته ، ولكنها حين واجهته بالكشف ونزع الأغطية عاد جرحا عاديا قابلا للبرء والانمحاء ..

ان الشاعرة تريد أن توحي بأن من حق المرأة أن تصرخ وتصيح وتضع آمالها وآلامها فـي سطور على الورق ، لأن تخليف هذه المشاعر لن يعقب سوى مزيد من الكبت والجراح ، أما البوح ــ الذي هو وسيلة اثبات الذات ــ فانه قادر على اضاءة جوانب النفس ، وتجلية مشاعرهـــا ،

---

(١) شاعرة مصرية معاصرة . عرفت بشعرها الجريء في وصف مشاعر المرأة .

(٢) جليلة رضا ــ اللحن الثائر ــ ص ٤٤ وما بعدها .

ومواجهة جراحها بصحيح المعالجات ... انها توحي كذلك بضرورة تصحيح موقف الحرية .. من الرجل والمرأة .. على السواء .

وفي قصيدتها : (مع الريح) تتعرى أكثر ، وتحلم فتطلق لأحلامها العنان ، وتسخر من كل ما يكبل واقعها الراكد من عفة مزعومة ، وفضيلة مدعاة ، وتتوق في كل حروفها الى فضاء الحرية والانطلاق وتحطيم عالم الصمت والانتظار .. انها تناجي ريح الشمال بهذه الصلوات الغاضبـــة :

تقلبين الغطاء ، فوق سريري تارة ثم تارة تسدلينـــه
أي شيء أغراك فيه أجيبي يا رياح الشمال يا ملعونــــه ؟
ليس فيه سوى سخافات طهر وبلاهات عفة مخزونــــه
وتلال ثلجية تتعالى ، وبثار من الدموع السخينـــه
انظري طرفه الوحيد تراخى كعباب يشد طرف سفينـــه
ها هنا . ها هنا حصاد الليالي ، وكنوز الفضيلة المكنونه
فاحمليها على بساطك وامضي ، واشحنيها لكل روح أفينـــه

وبعد هذه المناجاة الحارة لريح الشمال والاسرار اليها بمعذابات الأيام والليالـــي ، تتجه الشاعرة الى الريح آملة أن تحمل هذه عنها كل حطام واقعها المكبل ، وأن ترثي لمعذابات انسانة مسجونة في صمت الليل ومجاعات الروح وعلى مقاعد اللاشيء ..

ثم مدي في الأفق ساقيك من أقصى المدى من ديارك المسكونـــه
واعصبي في الظلام عينيك لا تخشى ستلقين جثتي المدفونـــه
سوف تلقينني وليلي وصمتي ومجاعات روحي المحزونـــــه
في انتظار اللاشيء في مقعدي الخائن الذي يستمد مني أنينـــه
اه كم أن ، كم أحس بثقلي ، كم توطأت ظهره وبطونـــه
فتعالي شيطانتي ، يا أثيري الرحب ، يا قبلة الهوى المشحونـــه
يا جناح الأوهام ، يا فتنة الاثم ، وعملاق رغبتي المركونـــه
واغمري مخدعي بحلم السلاطين القداى والجاريات الأمينـــه
بالدوار المسحور ، بالنغم اللاهي ، بعطر الهوى ، وصبي القينه

واعبثى بى ، وعانقى جذعى المتخم ، هزى ثماره وغصونـــــه

فأنا ،أنت ، وحدنا والليالى ، يا رياح الشمال يا ملعونــــه (١)

فاذا تجاوزنا عن بعض نثريات هذه الأبيات ، وعن بعض الكلمات المقسرة اقسـبـــارا لتغطية التقفية ككلمة (المركونه) وكلمة (القنينة) .. اذا تجاوزنا عن ذلك فسنجد ثـــورة ضارية وتشوفا الى تحقيق الذات والبوح ورفضا لمواضعات عالم كل مافيه يأكل بياض الأيام وسواد الليالى بلا جدوى ... وقد يبدو التمرد هنا تمردا سكونيا لأنه دائر فى محيط الذات وارتشاف عذابات الحنين ، ولكن النظر الأبعد يرى توهج النار تحت الرماد ، ويحس بأن الشاعرة ليست تناجى نفسها وحدها ، وانما تطل على العالم من نافذة الذات ، وتصرخ فى وجه التقاليد المعوقة لحرية أن تحس وأن تقول ، وبهذا تضع الشاعرة القضية على مستوى التوحد الغاضب بين الذات والموضوع ، بين البيت والعالم .

قد لا يكون حجم التمرد هنا فى حجم التمرد هناك ، أعنى أن عرامة الكشف والتمويـــة فى حديث الشاعر عن بطولاته النسائية قد تكون أكبر منها فى حديث الشاعرة عن أحلامها المغلولة وهواتفها الصارخة .. وهذا طبيعى الى حد بعيد ، لأن مواريث قرون لا يمكن نسفها هكـذا فى لحظات ، ولكن معظم النار من مستصغر الشرر كما يقول الشاعر العربى القديم ، وكما تؤمن به شواعر العربية المعاصرات ، اللواتى أخذن يتمردن على أنماط التعبير المختلفة ، وعلى مستويات التحرر من عقابيل التقاليد فى مضامينها على السواء .

* * *

أما ظاهرة التمرد على التقاليد والأعراف التى تواضع عليها المجتمع .. فقد أخذ الشعر العربى المعاصر يضوىء أبعادها ، وينمى جوانبها حتى صارت بحجم الظاهرة .. ونحن لا نزعـم أن هذا الاتجاه هو من ابتكار الحركة الشعرية المعاصرة ، فقد عرفه الشعر العربى منذ عهــد جاهليته حتى اليوم ، ولعل أبيات شاعر كامرىء القيس فى معلقته أشهر من أن نقف عندها طويـلا ، فهى تصرخ بعرامة الفكر الجنسى المقتحم لتقاليد المجتمع وأعرافه الاجتماعية ، مهما حاول بعـض الباحثين المعاصرين أن يبرر عرامها الجنسى وأن يلوى الأبيات عن هذا المعنى الحقيقى الى معانى أخرى بعيدة عن سياق النص ومضمونه جميعا .. فحين يقول امرؤ القيس (٢) :

---

(١) جليلة رضا ــ اللحن الثائر ــ ص ٥٣ ــ ٥٤ .   (٢) الشاعر الجاهلى المعروف .

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ... فقالت لك الويلات انك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معا ... عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه ... ولا تبعديني من جناك المعلل
فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذى تمائم محول
اذا ما بكى من خلفها انصرفت له ... بشق وتحتى شقها لم يحول (١)

يأتى باحث معاصر كالدكتور محمد كامل حسين (٢) ، ويحاول أن يعطى النص مفهوما غير جنسى بصرفه المعنى كله الى الحديث وليس الى المباشرة ، ويضطر فى سبيل ذلك الى ابدال الكلمة : (وتحتى) بكلمة (ونحوى) حتى يقطع ببراءة الجلسة .. وقد لا نميل الى هذا الاعتساف ، فهناك من أوغل فى هذا الصدد الى اماد أوسع وأبعد ، وهناك من قصر شعره — ربما فى مرحلة متأخرة بعض الشئ — على هذا اللون من ألوان التعبير عن البطولة الجنسية والعاطفية ، دون أن ينال ذلك من قيمة الابداع الفنى عند العرب .

الا أن الفرق بين أولئك الغابرين وبين شعرائنا المعاصرين الذى تمردوا على القيم والأعراف والتقاليد وما ألفه الناس من تحوط فى الحديث عن العلاقات الجنسية ، أن الغابرين كانوا يستجيبون — فى تعبيرهم — لهواتف الذات الشاعرة فى نزوة من نزواتها فيعكسون نداءاتها العارمة .. أما المعاصرون فلا يكتفون بترجمة ذواتهم ونزواتهم ، وانما يحاولون هدم كل الحوائط التى تعتاق اندفاعهم فى هذا السبيل .. أى أن القضية انتقلت من مجرد البوح الذاتى الى الهجوم على مفاهيم التراث والاجتماع ، وهذا هو الفرق .

والشاعر المعاصر لا يكتفى بالشعر سلاحا لهذا الهجوم المتمرد أو هذا التمرد الهاجم ، ولكنه يفتعل المقدمات والشروح لبعض قصائده ودواوينه ، لينفث فيها ومنها لهيب غضبه واحتجاجه ، كما فعل نزار قبانى فى مقدمة ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية) . فقد كتب مقدمة تحت عنوان : (هذه الأوراق) زعم فيها أن (هذه الأوراق كتبتها امرأة لا اسم لها .. فى مدينة لا اسم لها) وهذا يوحى بأن الثورة لا يهم من أين أتت ولا ممن أتت ، لأنها ثورة كل النساء وكل المدن .. يؤكد ذلك قوله : (وليس يهم أبدا أن يكون لصاحبة هذه اليوميات اسم ، وأن يكون لها مدينة ،

---

(١) المعلقات السبع للزوزنى — ص ١٠ — ١٢ .

(٢) انظر : الشعر العربى والذوق المعاصر — للدكتور محمد كامل حسين — ص ١٣ وما بعدها .

فهي الأسماء جميعا .. والمدن جميعا) .. وليس يهم في نظر الشاعر وفي نظر الفن ـ كما يرى ـ أن تكون هذه اليوميات موقعة (فالانسان هو أفكاره ، ودواته ، ورحلة أصابعه على الورق) .. ويسفر الشاعر عن وجهه الهجومي حين يسدد غضبه الى زوايا بعينها ، فيقول :

(هذه اليوميات وجدتها مخبوءة تحت حجر من حديقة منزل شرقي قديم) وواضح أن هذا المنزل الشرقي القديم هو تقاليد الشرق وأعرافه الاجتماعية ، ولعل كلمة (مخبوءة تحت حجر) توحي بفداحة الرقابة المفروضة ، وسلطة التقاليد الطاغية المخيفة التي يريد الشاعر تضخيمها وتبشيعها .

ويلجأ الشاعر الى المبالغة في القسوة ، والى تصوير وضعية المرأة الشرقية على نحو يشي بأنها تولد وتموت في جو المذبحة فيقول :

(ليس جديدا أن تحترق امرأة في هذا الشرق ، فنصف تراب صحارينا معجون برماد الضفائر الطويلة ، والنحور المطعونة .. ليس جديدا في منطق السكين والفأس أن تذبح امرأة على سرير ولادتها ، أو سرير زفافها ، فنحن ندحرج رؤوس النساء كما ندحرج أحجار النرد في مقاهينا ، وكما نصطاد العصافير على روابينا .. قبل شهريار ، وبعد شهريار ، ونحن نغتال العصافير المؤنثة ، نسلخها ، ونأكلها ، ونمسح بدمائها شواربنا المهتزة كأذيال النسانيس .. لا جديد في تاريخ ارهابنا ، ولكن الجديد أن يثور المذبوح على ذابحه ، والقبر على حافره ، الجديد أن يرفض الميت موته ، وأن يعض الجرح على نصل الخنجر ، وهذا ما فعلته صاحبة هذه اليوميات .. انها احدى المصلوبات على جدار التاريخ والخرافة ، ولكنها تبدو ـ وهي على خشبة الصلب ـ أكبر من قيدها ومن مساميرها ، وأقوى من جميع صالبيها .. ان بطلة هذه اليوميات تعرف أنها تحتضر ، ولكنها ـ مع دفتر يومياتها ـ تتفوق حتى على احتضارها .. الموت الصامت هو وحده الموت ، أما الذين يثقبون بأظافرهم رخامات قبورهم ، ويكتبون شعرا على خشب توابيتهم ، فلا أحد يستطيع أن يهزمهم) (١) .

هذه الصرخات المتعالية التي يطلقها نزار قباني في مقدمة ديوانه المتمرد المحتج ، تشارك شعره معركة الهجوم على التقاليد الشرقية المحافظة ، وتمهد لاندفاع قلمه في طريق ادانة

---

(١) نزار قباني ـ يوميات امرأة لا مبالية ـ المقدمة .

ما يسميه السبايا ، والتكايا ، والبخور ، وولائم اللحم فوق السرير ... انه يكتب مفتتحا لديوانه متوجها فيه الى المرأة بهذه الأبيات :

ثورى .. أحبك أن تثورى
ثورى على شرق السبايا .. والتكايا .. والبخور
ثورى على التاريخ ، وانتصرى على الوهم الكبير
لا ترهبى أحدا ، فان الشمس مقبرة النسور
ثورى على شرق يراك وليمة فوق السرير (١)

وتشتد ثورته عرامة وضراما فى قصيدته (رسالة الى رجل ما) لأنه يعرى فيها جراح المرأة المكبوتة ، فيطلق لسانها ـ بعد أن تعتذر لنا عن عدم ذكر اسمها ـ بهذه الاحتجاجات :

يا سيدى .
أخاف أن أقول ما لدى من أشياء
أخاف لو فعلت .. أن تحترق السماء
فشرقكم يا سيدى العزيز
يصادر الرسائل الزرقاء
يصادر الأحلام من خزائن النساء
يمارس الحجر على عواطف النساء
يستعمل السكين ، والساطور ، كى يخاطب النساء
ويذبح الربيع والأشواق والضفائر السوداء
وشرقكم يا سيدى العزيز
يصنع تاج الشرف الرفيع من جماجم النساء (٢)

ونفهم أن الرسالة موجهة لفضح موقف الشرق المتحجر من قضية المرأة : حرية ، ووضعية ، وانسانة .. وتتوالى ادانات هذا الشرق ، فبعد الهزء بعنترة ـ رمز الرجل الشرقى ـ الواقف لها خلف الباب ، تصرخ :

---

(١) نزار قبانى ـ يوميات امرأة لا مبالية .
(٢) المرجع السابق ـ ص ١٨ ـ ١٩ .

وشرقكم يا سيدى العزيز

يبايع الرجال أنبياء

ويطمر النساء فى التراب (١)

ويمد أن تكسر المرأة القمقم ، وتتمرد على الموت والجذور تصيح فى مرارة :

الرجل الشرقى

— واغفر جرأتى —

لا يفهم المرأة الا داخل السرير (٢)

وحين نخلص الى (يوميات) هذه المرأة اللامبالية ، نرى هذه المرأة تفتتح يومياتها برصد غايتها منها ، ونفهم أنها تضع فيها كل قدرتها على البوح والتمرد :

لتكسر فى تمردها جليدا كان لا يكسر

لتخلع قفل تابوت أعد لنا لكى نقبر (٣)

ثم تجهش بعذابات من هو محكوم بلا قضية :

أنا أنثى ..

أنا أنثى .

نهار أتيت للدنيا وجدت قرار اعدامى

ولم أر باب محكمتى .. ولم أر وجه حكامى (٤)

وتود أن توقف عقارب الزمن وأن تحطمها لأنها تعيش بلا زمن :

لماذا لا أحطمها ..

وكل دقيقة فيها تحطمنى

أنا امرأة ، بداخلها توقف نابض الزمن

فلا نوار أعرفه .. ولا نيسان يعرفنى (٥)

---

(١) نزار قبانى — يوميات امرأة لامبالية — ص ٢١ .
(٢) المرجع السابق — ص ٢٣ .
(٣) المرجع السابق — ص ٣٢ .
(٤) المرجع السابق — ص ٣٣ .
(٥) المرجع السابق — ص ٣٥ .

وتتابع نفس الايقاع ، ايقاع ارادة التحطيم لكل من وما فى البيت والعالم ، وتتحسس فى مأساوية كنوزها الأنثوية وتتساءل : لمن ؟ وتجهش :

اللشيطان .. للديدان .. للجدران لا تقهر ؟ (١)

وتخلو الى جسدها تفكر فى قضاياه :

أليس له هو الثانى قضاياه ؟ (٢)

وتثور لكل هذا الجمال المسجون المضيع :

أسفت لأنه جسدى
أسفت على ملاسته
وثرت على مصممه ، وعاجنه ، وناحته
رثيت له
لهذا الوحش يأكل من وسادته
لهذا الطفل ليس تنام عيناه
نزعت غلالتى عنى
رأيت الظل يخرج من مراياه
رأيت النهد كالعصفور لم يتعب جناحاه
تحرر من قطيفته .. ومزق عنه "تفتاه"
حزنت أنا لمرآه
لماذا الله كوره .. ودوره .. وسواه ؟
لماذا الله أشقانى بفتنته .. وأشقاه ؟
وعلقه بأعلى الصدر جرحا .. لست أنساه (٣)

وتثور أيضا على وضعيتها مع أبيها وعلى صممه الرجعى :

أبى لم ينتبه يوما الى جسدى .. وثورته

---

(١) نزار قبانى — يوميات امرأة لا مبالية — ص ٤٠ .
(٢) المرجع السابق — ص ٤١ .
(٣) المرجع السابق — ص ٤٣ — ٤٤ .

أبى رجل أنانى مريض فى محبته
مريض فى تعصبه .. مريض فى تعنته
يثور اذا رأى صدرى تمادى فى استدارته
يثور اذا رأى رجلا يقرب من حديقته
أبى لن يمنع التفاح عن اكمال دورته
سيأتى ألف عصفور ليسرق من حديقته (١)

وتسترخى على كراستها الزرقاء وتتحرر الى حد الانعتاق الكامل ، وسقوط الأقنعة :

ولا يبقى .. ولا يبقى .. سوى الأنثى الحقيقيه (٢)

وتتوق الى أن تنسلخ من اهابها الادمى ، هذا المحوط بكل هذه القضبان ، لتصير طائرا يسافر ويضيع خلف كل الأوطان والأديان والمواضعات :

أحب البحث عن وطن جديد غير مسكون
ورب لا يطاردنى .. وأرض لا تعادينى
أريد أفر من جلدى .. ومن صوتى .. ومن لغتى ..
وأشرد مثل رائحة البساتين
أريد أفر من ظلى .. وأهرب من عناوينى
أريد أفر من شرق الخرافة والثعابين
من الخلفاء .. والأمراء .. من كل السلاطين
أريد أحب مثل طيور تشرين
أيا شرق المشانق والسكاكين (٣)

ويفاجئها دليل أنوثتها الأول ، وترقب جدوله الذهبى فى انتشاء ، وتخلع عليه كل قداسة الدنيا :

هنا حبر بغير يد .. هنا جرح ولا مقتل
أأخجل منه .. هل بحر بعزة موجه يخجل ؟ (٤)

---

(١) نزار قبانى ــ يوميات امرأة لا مبالية ــ ص ٤٧ ــ ٤٨ .
(٢) المرجع السابق ــ ص ٥١ .
(٣) المرجع السابق ــ ص ٥٣ ــ ٥٤ .
(٤) المرجع السابق ــ ص ٥٧ .

وتسائل : لماذا لا يكون الحب فى بلدى طبيعيا كأية زهرة بيضاء ؟ ضروريا كديـــوان من الشعر ؟ وتلتفت الى قط بجانبها فتحسده على حريته :

له في السطح مملكة ورايات له تعقد
له حرية .. وأنا أعيش بقمقم موصد (١)

وتنخرط فى بكاء أسيان لمصير نهديها التريكين ، وتغبط الأرض الفاتحة أذرعهــــا لربيعها الراجع ، وتود لو تحيا :

أريد .. أريد أن أحيا .. بكل حرارة الواقع
بكل حماقة الواقع (٢)

وتثور من جديد على غباء التركى فى أبيها ، وتبصق فى وجه أوثانها الجديدة ، وتتمرد على الازدواجية الشرقية القذرة :

لماذا أهل بلدتنا يمزقهم تناقضهم
ففى ساعات يقظتهم يسبون الضفائر والتنانيرا
وحين الليل يطويهم .. يضمون التصاويرا (٣)

وتعود لتبصق على من أعطى الأخ كل شئ حتى السكر ، وحرم الأخت من كل شئ حتى التعبير ، وتلعن المبالاة والجدوى ، وتسأل : متى يأتى ترى بطلى ؟ وتكتب قصص صديقاتهـا الدمى الملفوفة بالقطن ، النقود التى صكها تاريخ قديم ، مجاميع الأسماك فى حوض ، أوعيـــة البلور ، وتكتب عن الأغلال ، والهذيان ، والغثيان ، والمخدات ، والسبايا ، والحريــم ، وتدين بلادها الرافضة للحب ، كما تدين العقم فى بلادها ، وتبكى أختها الكبرى التى نشــف ثدياها وعادت هى ناضبة كنهر لم يجد مجرى ، وتنظر فى حزن الى (فساتينها) الموميــات ، وتهجو جمهور مدينتها ، وتهجو حضارة الحكم والأشال ، وبواعظ المحتال ، والحمل عــن طريق الشيخ والحجاب :

قصدنا شيخ حارتنا ليرزقنا بأطفال

---

(١) نزار قبانى ــ يوميات امرأة لا مبالية ــ ص ٦٢ .
(٢) المرجع السابق ــ ص ٢٠ .
(٣) المرجع السابق ــ ص ٧٦ .

فأدخلنا لحجرته ..

وقام بنزع جبته ..

وباركنا .. وضاجعنا ..

وعند الباب طالبنا

بدفع ثلاث ليرات لصنع حجابه البالى

وعدنا مثلما جئنا .. بلا ولد .. ولا مال (١)

وتعرى داخلها المسكون بالرجل ، هذا الوحش الاسطورى الجميل ، وتحاكم شرق الخرافة ، والأساطير ، والسياف مسرور ، وتدين ثقافتنا القشرية الموروثة عن (أبى جهل) ، تلك التى خلفت عقابيلها فى التاريخ .. وتدين تفاسيرهم للدين :

قضينا العمر فى المخدع

وجيش حريمنا معنا

وصك طلاقنا معنا

وقلنا الله قد شرع

ليالينا موزعة على زوجاتنا الأربع

هنا شفة ، هنا ساق ، هنا ظفر ، هنا اصبع

كأن الدين حانوت فتحناه لكى نشبع

تمتعنا " بما أيماننا ملكت " .. وعشنا من غرائزنا بمستنقع

وزورنا كلام الله بالشكل الذى ينفع

ولم نخجل بما نصنع

عبثنا فى قداسته .. نسينا نبل غايته .. ولم نذكر سوى المخدع

ولم نأخذ سوى زوجاتنا الأربع (٢)

وتقف فى النهاية طروادة أخرى تقاوم أسوارها كل الفاتحين ، وتتهم (عنترة) الشرقى ، وتتهم فيه كل حضارة الشرق .. ثم تغلق على هذا الحطام دفترها الواجد الحزين !!

---

(١) نزار قبانى — يوميات امرأة لامبالية — ص ١٠٧ .

(٢) المرجع السابق — ص ١١٨ — ١١٩ .

على هذا النحو من الصرامة فى التحدى ، والايغال فى الرفض ، مضى شعر التمرد الاجتماعى بظاهرة الطرح لكثير من القيم المتعارفة .. وهنا لا بد من ملاحظة شئ أولى وأساسى، وهو أن تمرد الأنثى هنا تمرد يضع الجنس كقضية اجتماعية وليس كشبق ذاتى ، بمعنى أن غضب المرأة اللامبالية فى هذه القصيدة منصب على طبيعة نظرة الرجل الشرقى الى المرأة الشرقية كوعاء للجنس يمارس فيه حريته متى يشاء ويركله متى أراد .. انها لا تتسول الانتظار ولكنها ترفضه ، تريد أن تكون (الكفء) الاخر ، وليس (الشئ) الاخر فى قضية العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة .. ان تمردها يبدأ من الصراخ فى وجه الرجل ليشعر بوجودها ، وينتهى بالصراخ فى وجه الكون ليضعها فى مناطها ، وبهذا يأخذ التمرد شكله الهادم لكثير من الثوابت الاجتماعية ، التى تشكل من بعض الوجوه حجرا على حرية الأنثى ، وقيدا يغل حركة انطلاقها .

ولعل الشاعر فى سبيله الى ابراز هذا المضمون قد أفلح بدرجة كبيرة ، وقد أعانه على ذلك تركيزه الذكى على التقاط مفردات الواقع وتطويعها لحركة الشعر ، ثم اختياره الأذكى لنوعية المواقف التى تبدو فيها المرأة مظلومة مكبلة ، وصراخه من خلال هذه المواقف بضرورة التغيير ، ثم محاولة ابرازه لدور المرأة اللامبالية على أنه قتال فى سبيل قضية عامة تتعلق بموقف جنس من جنس ، وليس مجرد شغب فكرى نابع من هياج نوعى متوتر النبضات .

واذا كنا قد أطلنا الوقوف مع نزار قبانى بالذات فى قضية الجنس النابع فى شعرنا العربى المعاصر ، فان ذلك راجع بالضرورة الى أن هذا الشاعر هو شاعر المرأة بلا جدال ، أو هو الشاعر الذى دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه حتى الان كما قال عنه نقاده بحق .. الا أننا لم نقف من شعره الا على نوعية معينة ، هى ذلك الشعر الذى يتحدث عن الجنس كقضية اجتماعية ، وليس عن مجرد الجنس ، وربما جاء فى شعره ما يخدش الحياء العام أحيانا ، وربما جاء فيه ما يسئ الى موروثنا الدينى والاجتماعى ، ولكن من قال بأن شعر التمرد يجرى على سواء مع الحياء أو العرف أو الدين ؟ ان التمرد يعنى الانقلاب أو العمل من أجل احداث هذا الانقلاب ، وقد يسدد هذا الانقلاب الى قلب الحياء كما قد يسدد الى قلب العرف والدين ، بهدف تصحيح الأفهام فى هذه المجالات ، وتثوير رؤية الملايين لواقعها المحكوم بالعرف أو الاخلاق أو الدين أو هم جميعا ، فلا يكون واحد من هذه العوامل عنصر تجميد أو رجوعية أو افتيات ، وهو مشروع أساسا لكى يكون عنصر دفع وابداع وتطوير .

ان شعر التمرد على القيم والمواريث والمواضعات انما يتمرد على جوانب السلب والعدوانية فى هذه الظواهر الهائلة ، وما لم ينهض شعر التمرد بادانة عناصر التخلف فى ظاهرة من الظواهر فان الظلام سيلف فى النهاية كل شئ .. قد يتطرف الشعر وقد يسرف الشاعر ، ولكن قوانين الأشياء قادرة أبدا على تصفية الظواهر من شوائب التطرف ونوازع الاسراف ، والابقاء على جوهر القضية الحقيقى بعد أن يكون تحت عامل الثورة عليه قد صحح من مساره ، ونحى عن طريقه رواسب الفهم لطبيعة وجوده فى الوجود ، وهذا هو قانون الظواهر الذى تحكم به كل الأشياء .

* * *

ننتقل اخيرا الى ظاهرة تمرد الشعر على المفهوم التقليدى للحب ، ومحاولته وضع تخوم جديدة لمفهوم الحب غير تخومه الأولى .. فبعد أن كان الحب عبادة وتقديسا وفناء فى بحار عينى من نحب .. عاد تحت ايقاع التمرد ملالا وسأما وغربة وافتراقا ودهشة تنفى بها العين روئية صاحبها من قبل وقد كانت تنام فى أحضانه منذ لحظات ..

وقد صور الشاعر صلاح عبد الصبور هذا المعنى فى قصيدته : (أغنية من فيينا) تصويرا دقيقا يضع لمفهوم الحب المعاصر تخوما غير تخومه المألوفة التى كان يتغنى بها أمير الشعراء أحمد شوقى فى قوله عن صيرورة الحب :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

وكأن شعر التمرد اثر أن يعكس القضية تماما ، وأن يبدأها من نقطة اللقاء لينتهى بها عند نقطة الافتراق ، فيقول عبد الصبور :

كانت تنام فى سريرى ، والصباح
منسكب كأنه وشاح
من رأسها لردفها
وقطرة من مطر الخريف
ترقد فى ظلال جفنها
والنفس المستعجل الحفيف
يشهق فى حلمتها .

ثم ينساب الشاعر بعد ذلك الى تأمل هذه الفتنة النائمة فى سريره ، والى اسقاط احساسه الداخلى على واقع عالمه الخارجى ، فيزعم أن الله حين راه عطشان بل بهذه الفاتنة غربته ، وحين راه جائعا ساقها اليه فقوته ، وحين راه تائها مدها اليه خيط نجمة يضئ له .. ثم يحاور جسمها الفاتن المعجز ..

وحين تشرق الشمس ، يتغير المشهد بكامله ، ويطالعنا ايقاع المأساة :

لما رأينا الشمس فى مفارق الطرق
مدت ذراعيها الجميلتين
مدت ذراعيها المخيفتين
ونقرت أصابع المدينة المدببه
على زجاج عشنا ، كأنها تدفعنا
نذهب ، أين ؟
تشابكت أكفنا ، واعتنقت أصابع اليدين
تعانقت شفاهنا واحترقت فى قبلة بليلة مشهوه
تفرقت خطواتنا وانكفأت على السلالم القديمه
ثم نزلنا للطريق واجمين .

لما دخلنا فى مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونه
المسرعين الخطو نحو الموت
فى جبهة الطريق ، انفلتت ذراعها
فى نصفه ، تباعدت ، فرقنا مستعجل يشد طفلته
فى اخر الطريق تقت — ما استطعت — لو رأيت
ما لون عينيها
وحين شارفنا ذرى الميدان ، غمغمت بدون صوت
كأنها تسألنى : من أنت ؟ (١)

(١) صلاح عبد الصبور — أحلام الفارس القديم — ص ٣٧ وما بعدها .

واذن فالحب ليس سوى ليلة أو ليلتين ، ثم يذهب كل واحد فى طريقه الى الموت أو الى الحرب أو الى الخبز والمؤونة .. وهكذا يتبدل مفهوم الحب من شاطئ الى شاطئ ، ومن قرار اجتماعى الى قرار اجتماعى مغاير تماما .

هذه هى ظواهر شعر التمرد الاجتماعى فى تناوله لطبيعة العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة كقيمة اجتماعية بدءا من الفتون بالذات ، ومرورا بمحاولة البحث عن الذات ، ورفض الأعراف والتقاليد ، وانتهاء الى التمرد على طبيعة المفهوم التقليدى للحب .. وقد رأينا فى كل ظاهرة من هذه الظواهر كيف حاول الشعر أن يهدم الأعراف القائمة ، وأن يسخر من سدنتها ، وأن يتمرد فى وجه القوانين التى تحمى وجودها .. وكيف أسرف على نفسه فى ثورته حينا ، وكيف مال الى قصد التمرد حينا آخر .. ثم كيف أعطى من خلال ذلك كله ابداعا فنيا يضاف الى رصيد الابداع العربى ، على الرغم مما يعج به من خروج ورفض وادانة واحتجاج ، وربما نكون قد آثرنا الايماء الى الظاهرة فى شكلها العام دون الدخول الى تفاصيلها المتشعبة ، اتقاء لخطر الانزلاق مع استقصاء كل المفردات التى لا تفنى .. لأن ما يهمنا هنا هو اقتناص ملامح الظاهرة العامة التى تترجم عن اتجاه ، الا أن هذا الحرص على اقتناص الملامح العامة لم ينسنا أن نستطرد مع بعض المفردات الجوهرية ما دامت تتسم بروح الحداثة من جهة أو بروح التمرد الحقيقى من جهة أخرى ، وهكذا فهمت هذه الدراسة معنى الشمول فى نقد الظاهرة .

× × ×

الفصـــل الثالـــــث :

التمرد علـى الواقـع الحضـــارى

كان الأساس الذى ارتكز عليه (التمرد على الواقع الحضارى) موزعا على اتجاهين : اتجاه الى الحضارة العربية فى أنقى اثارها ، ومحاولة بعث تراثها الفنى والفكرى وتطويره ، والتمرد فيه على جوانب الرجعية والسلب .. واتجاه الى الحضارة الغربية المنتصرة ، ومحاولة استيعابها واستلهامها ، والتمرد فيها أيضا على جوانب الغرور والاستعلاء .

ولم يكن أى من هذين الاتجاهين بمنجى من مخالطة الاخر ، فقد كان تيار الحضارة الغربية المنتصرة يشد أبصار المنتمين للحضارة العربية ، أو يمكن فى طرائق تناولهم لبعث هذه الحضارة العربية بما هو التكنيك العصرى السائد فى كافة أشكال التعبير الفنى جميعا .

وكان تيار الحضارة العربية يشد هو الاخر أبصار المنتمين للحضارة الغربية ، من حيث هو قاعدة الانطلاق الفكرى للمثقفين العرب من جهة ، ولملمح الأصالة الذى يضفيه على كل موقف ثقافى من جهة ثانية ، ثم لكونه تيار الحضارة الأم لهذه الثقافات الغربية الحديثة ، ان لم يكن بالكامل فعلى الأقل فى جوانب كثيرة من الظاهرة الكلية ، اخر الأمر .

كان هذا هو الأساس الذى ارتكز عليه التمرد الحضارى ، فاندفع سدنة كل من الاتجاهين فى سبيل تدعيم موقفهم وتنقيته مما يعوق اندفاعه واتساعه ، فتخلف عن ذلك أن ثار أصحاب كل اتجاه على جوانب منه ، فضلا عن ثورة أصحاب الاتجاه المضاد التى لم تكن تهدأ الا لتثور من جديد ، وكانت النتيجة المنطقية أن أخذ التمرد فى ضرب القاعدين عند حدود الثقافة العربية الجامدة ، وأيضا فى ضرب القاعدين عند حدود الثقافة الغربية الشاردة ، فأثمر ذلك على المدى الطويل أدبا عربيا يفتح عينيه على واقع الفكر العالمى ، ويتحرك أساسا من منطلق نظرة عربية لها مفهومها الحضارى الخاص .

ولم يكن غريبا بعد ذلك أن يتولى نقل الأدب العربى من عصور البلاغة الشكلية الى عصر بلاغة الفكر والموقف ، رجال ممن نقلتهم ثقافتهم العربية أولا والغربية ثانيا الى افاق التحرر من قيود النظرة العرقية الضيقة ، والارتفاع الى مستوى الفن الانسانى الباحث فى الذات عن عوالمها المجهولة ، وللذات عن عوالمها المجهولة أيضا .،

(لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة جيلا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى ، وهذا مزاج أول ما ظهر من تراثه أن نزعت الأقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية)

كما يقول العقاد فى مقدمته لديوان صديقه المازنى (١) .

حتى الذين يفترض فيهم أنهم من أنصار النظرة العربية الخالصة الى الفكر والابداع أخذوا يتمردون على وضعية الانغلاق ويطالبون بالاطلال على العالم الاخر .. وهذا هو أحمد نسيم مثلا يهيب بشعراء زمانه أن يحرروا عقولهم ، وأن يتجولوا بشعرهم فى الشرق والغرب :

فيا شعراء الزمان افقهـــوا وجولوا بطرف لكم جائـــل

خذوا الغرب فى شعركم أسوة ليحيا به الشرق فى اجـــل

وهذا هو حافظ ابراهيم ، يدعو الى تحطيم القيود ، واستنشاق هواء جديد :

ان يا شعر أن تفك قيــــودا قيدتنا بها دعاة المحـــال

فارفعوا هذه الكمائم عنـــا ودعونا نشم ريح الشمـــال

بل ان العقاد ليبالغ فى اضفاء لون من القداسة على الفكر الغربى ، ناعتا اياه بأنه وحده هو الذى يتحقق فيه الانسان من وجوده داخل عالم فكرى حقيقى ، فيقول فى كتابه الهاجـــم (الديوان) : (.. وان المرء ليزهى بأدميته حين يلقى بنفسه فى غمار الاداب الغربيـــة ، وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها ، وتعارض مهابها ومتجهاتها ، وتجارب أصدائهـــا وأصواتهـــا) (٢) .

الا أن الظاهرة لم تقف عند حدود مجرد الضيق بنمط والتطلع الى نمط اخر ، ولا عنـــد مجرد تسجيل تاريخية الانتقال من عصور البلاغة الشكلية الى عصر بلاغة الفكر والموقف .. ولكـــن الأمر استحال الى محاولات جادة لتقعيد مذهب أدبى ينهض على اساس هذا الموقف الفكرى المحدد ، نعنى أن دعاة التمرد على الجمود عند حدود أدب واحد أخذوا ينادون بأن الأدب العظيم هو الذى لا يعيش فى تخومه الاقليمية ، ولكنه ذلك الذى يعبر المحيط ، ويعبر عن هموم الانسانية هنا وهناك ، ويرى العالم كله بنظرة نسر . فاذا العالم قريته كما يقولون .. وفى هذا الصدد يقول عبد الرحمن شكرى :

(وينبغى للشاعر أن يتذكر كى يجئ شعره عظيما أنه لا يكتب للعامة ، ولا للقرية ولا لأمة ، وانما يكتب للعقل البشرى ونفس الانسان أين كان ، وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه ، وانما

---

(١) انظر : ديوان المازنى ــ المقدمة .

(٢) عباس محمود العقاد ــ الديوان ــ ص ١٢١ .

يكتب لكل يوم وكل دهر ، وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولا لأمته المتأثر بحالتها والتهيؤ ببيئتها ، ولا نقول ان كل شاعر قادر على أن يرقى الى هذه المنزلة ، ولكنه باعث من البواعث التى تجعل شعره أشبه بالمحيط — ان لم يكن محيطا — عنه بالبركة المطنة فى المستنقع الوبئ) (١) .

وليس غريبا اذن أن يصبح هذا الأساس الذى ارتكز عليه التمرد الحضارى موضوعا من موضوعات التمرد الحضارى نفسه .. أى أن قضية الاحساس بالانسان فى مفهومه الشمولى دفعت الشاعر المعاصر الى عبور النظرة الاقليمية والثقافة الاقليمية والمناخ الاقليمى ، الى النظر فى قضية الانسان كوضعية حضارية واحدة يتأثر قاصيها بدانيها ، ويتجاوب أسمرها مع أبيضها ، ويتاذر شرقيها مع غربيها .. فاندلع شعر التمرد فى مصر مثلا يساند الثوار فى افريقيا ، والملونين فى أمريكا ، وضحايا القنبلة الذرية فى ناجازاكى وهيروشيما ، ومشردى الزلازل والبراكين فى كل أنحاء الأرض ، والثوار الذين يقاتلون تحت راية الحرية فى كل بلد من بلاد العالم .. أى أن الشاعر المعاصر لم يعد يتحصن فى ثقافته الاقليمية ليغنى أحزان قومه وأفراحهم ، ولكنه عب من ثقافة العالم ليوسع دائرة تحركه الفكرى ، وليتمرد على محدودية الاحساس بالانسان ، وليعطى أدبا مقروءا لكل من يعرف الأبجدية ، لا فرق بين أبيض وأسود ، ولا بين شرقى وغربى .

(لقد تخلصت القصيدة العربية من العواطف القومية الحماسية التقليدية ، والعناصر الضرورية القبلية " كالغزل والرثاء والمديح والفخر " واندفعت نحو الواقع الحى لترصد تمزقات العقل الحديث ، وتبتهج برؤيا البعث الحضارى ، ولم تعد وظيفة الشاعر أن يبكى ويتباكى على الأطلال ، ويتغنى ببطولة الأمير ومعجزته الخارقة لاستجداء المال ، فقد تحول الشاعر الحديث الى شاعر رؤى حضارية ، وامتدت مسافة المعاناة والعذاب والتموج الداخلى والحنين ضمن التجربة الشعرية الذاتية الواحدة المتوحدة) (٢) .

ان المعنى الحضارى الذى تريد كل الكتابات النقدية أن تؤكد عليه هو أن يكون الشعر معبرا عن روح عصره ، حاضنا لكل مفردات الايقاع الحضارى على المستويين : القومى والأممى ، لأن هذا الفعل الفنى وحده هو الذى ينقل الحركة الشعرية من طور الانزواء واجترار المشاعر الضيقة الى طور الالتحام والتعبير عن روح العصر .

---

(١) عبد الرحمن شكرى — الخطرات — المقدمة — ص ٣٦٠ .

(٢) اطانيوس ميخائيل — دراسات فى الشعر العربى الحديث — ص ٣٨ .

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل :

(يرتبط الشعر المعاصر بالاطار الحضاري العام لمضرنا في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة ، وهو في هذا الارتباط ليس جديدا وليس بدعا ، فقد كان الشعر دائمـا معبرا عن روح الاطار الحضارى المتميز فى كل عصر ، ومن ثم يعد كل الشعر عصريا بالقياس الى عصره ، وعصرية شعرنا نابعة من هذه الحقيقة ، ومؤكدة لها ، فهو عصرى لأنه يعبر عن عصرنا ، بكل أبعاده الحضارية ، ولا يعبر عن عصر اخر) (١) .

فاذا استبعدنا روح التفاؤل وصيغة التعميم التى يضع بها الكاتب كل شعر فى كل عصر على مستوى المعاصرة والتعبير عن الموقف الحضارى ، لخلص لنا من كلامه شئ مفيد فى تأكيد مـا نذهب اليه من روئية فى هذا المجال ، تتحدد فى تشوف الحركة الشعرية المعاصرة الى التعبير عن روح الحضارة بكل أبعادها وقضاياها .

فهل استطاع الشاعر العربى المعاصر — فى تمرده الرائع هذا — أن يصل الى غايتـه المنشودة ؟ وأن يحقق لذاته من العالمية بقدر ما تشوف اليه حسه الحضارى ؟

نحن لا نحاكم الطموح بما تطلع اليه من امال هائلة فى مجال الفن والابداع ، ولكننا ننظر الى الظاهرة فى مسارها الصاعد أو المنكفئ ، راصدين حجم ما أعطت من تمرد ، وما قطعت على طريقه من أشواط .

واذا كان الأساس الذى ارتكز عليه التمرد على الواقع الحضارى هو الاتجاه الى الحضـارة العربية من جهة ، والحضارة الغربية من جهة أخرى .. فان هذا التمرد الحضارى نفسه قد أخذ بعد ذلك يتشكل فى دوائر ، ويعكس ذاته فى اتجاهات لعل من أبرزها :

* التمرد على الواقع الحضارى بادانته وتعرية أخطائه .
* تمرد المعاناة والتمزق والمطالبة بواقع حضارى بديل .
* التمرد فى وجه لا انسانية الحضارة الحديثة .

واذا كانت هذه هى المحاور الأساسية التى دار حولها شعر التمرد على الواقع الحضارى ، فان القيم الفنية التى تسلح بها فى ابرازه لهذه المحاور بدت هى الأخرى مختلفة عن القيم الفنية

---

(١) عز الدين اسماعيل — الشعر العربى المعاصر — قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية — ص ١٦ .

المتوارثة ، فكان التمرد يحق عاملا فى اتجاه الشكل واتجاه المضمون ، وكان الكسب الذى أحرزه ليس كامنا فى مجرد ماذا قال؟ ولكن أيضا فى كيف قال؟ وهو كسب — فيما نزعم — كبير .

فقد استعان شعر التمرد الحضارى بالتراث فى تجسيده للظاهرة ، وأفلح فى اسقاط كثير من أحداث الواقع التراثى على الواقع المعاصر ، فأعطى للظاهرة المعاصرة بعدا أبعد من مجرد البوح بها فى الزمن الحاضر ، وأوحى بأن لها جذورا وامتدادات وتاريخا ، فاذا كانت تنبع من الواقع الآنى فانها تعبر بذلك عن نفسها وأيضا عن تاريخها الضارب بجذوره فى أعماق التاريخ .

وقد استعان شعر التمرد الحضارى بالأسطورة ، فأعطى بذلك للمضمون الذى يعبر عنه بعدا ثقافيا يشتبك به مع الفكر العالمى اشتباكا عضويا حميما .. والفرق بين الاستعانة بالتراث والاستعانة بالأسطورة ، أن التراث واقع تاريخى يعطى للمضمون المعاصر بعدا (تاريخيا) عميقا .. وأن الأسطورة واقع ثقافى يعطى للمضمون المعاصر بعدا (ثقافيا) أعمق ، وعلى هذا النحو يكون شعر التمرد الحضارى قد أفلح فى الاستعانة بالتاريخ والأسطورة فى محاولة تعبيره عن هموم الانسان وعصره المائج بضروب الانقلابات .

وقد استعان شعر التمرد الحضارى بالفكر الفلسفى الغابر والمعاصر ، فاستطاع عن طريق احتوائه لهذا الفكر أن يحتوى الحضارة الانسانية المعاصرة فى تعقدها وتركيبها ، وأن يعبر عنها تعبيرا ربما بدا وبيدو غائما ومعضلا ، ولكنه فى حقيقته ليس سوى رصد لطبيعة الحضارة المعاصرة فى تركيبها واعضالها ، وما كان من الممكن لهذا الشعر أن يسطح الأغوار العميقة الا اذا كان هو الآخر يخاطر بوجوده وماهيته ، ويسقط من حسابه عنصر التطلع للخلود .

وقد استعان شعر التمرد الحضارى بما تواضعت الحركة النقدية المعاصرة على تسميته (بالقناع) ، والقناع هو شخصية تاريخية يجرى الشاعر على لسانها كل ما يريد أن يقوله . ويتيح لها أن تعيش فى الحاضر كما عاشت فى الماضى ، وأن تعيش فى المستقبل لتعكس لنا رؤيتها ورؤياها مما حيال هذا المستقبل الحامل لآلاف الاحتمالات .. فقد يسافر الحلاج أو المعرى أو دانتى مثلا فى شرايين الحاضر لتعريته وفضح جوانب المأساة فى ايقاعه اليومى ، وقد يسافر الغزالى أو ابن عربى أو بودلير مثلا فى شرايين المستقبل لاكتشافه وايقاظ وعينا به ، وميزة

هذا اللون من ألوان التعبير أنه يتيح للشخصية القناع حرية التجول فى أعطاف الزمن ، وحرية التحرك بكل المقولات ، وحرية البوح فى زمن الارهاب والاغتيالات .. فوق امكان أنه يعطى للقصيدة باستمرار هذا الحس الدرامى الذى يتولد من احتكاك الجدل الوجودى ، وحوار التناقضات .

وقد استعان شعر التمرد الحضارى بالحرية الفنية الثاوية فى كل شعر عالمى ، فبينما كان الشعر العربى يرسف فى قيوده العروضية والبلاغية والغرضية ، كان الشعر العالمى ينضو عن كاهله قيود العروض الضاغطة ، وأوهاق البلاغة الشكلية الخانقة ، ومحدودية الأغراض الشعرية الضامرة .. فاندفع شعر التمرد الحضارى ينضو عن كاهله قيود العروض ، ويشق بقبضته جدار الشكل البلاغى ، ويحطم بأجنحته فضاء الأغراض الى كل الفضاءات .. فرأينا شعر التفعيلة (الشعر الحر) بدلا من شعر العروض الكامل ، وشعر الفكرة والموقف بدلا من شعر المحسنات اللفظية والمعنوية ، وشعر كل الهموم الانسانية بدلا من شعر المدح والذم والهجاء والرثاء .

هذه بعض ملامح القيم الفنية المصاحبة لتمرد الشعر على الواقع الحضارى ، وتمزقه فى مواجهته للواقع الحضارى الجديد ، ورفضه المتمرد لفقدان الحضارة الجديدة وجهها الانسانى .

وقد دفع الشاعر العربى الى استشراف القيمة الحضارية ما اده فى ثقافة العربية بعامة وفى ابداعها الشعرى الحديث بوجه خاص ، من ثبات وتحجر ورفض للاطلال على انجازات الحضارة الحديثة .. وكان لابد للشاعر العربى أن يتمرد على هذه السكونية الفكرية ، وأن يتطلع الى جدل الابداع فى كل الثقافات .

(وكما هو طبيعى أن لا يرى فى تراثه الشعرى قيما نهائية ، كذلك طبيعى أن ينظر الى تراثه الحضارى من هذه الزاوية ، هكذا يصبح التراث العربى ، شعرا وثقافة ، جزءا من الحضارة الانسانية ، ولا معنى لهذا التراث الا بقدر ما يندرج فى هذه الحضارة ، وبقدر ما هو انسانى ، وبقدر ما يقوم على الحرية والبحث ، ولا يلتمس الشاعر العربى المعاصر ينابيعه من تراثه وحده ، وانما يلتمسها فى هذا الكل الحضارى الشامل) .(١)

---

(١) أدونيس — زمن الشعر — ص ٤٩ — ٥٠ .

أما هذه المحاور الأساسية التي اضطرب شعر التمرد الحضاري في اطارها العام ، فانها لم تنفصل في واقع الابداع الشعري بحيث لا يختلط منها أي شيء بأي شيء ، وانما تجاورت وتجاوبت ، واختلطت منها عناصر بعناصر ، ولكن ذلك كله لا يلغي تفرد كل واحد منها بوجوده الخاص ، وعالمه الذي لا يغيم .

* * *

في ظاهرة شعر التمرد المعاصر على الواقع الحضاري ، يتوجه الشاعر بالادانة الى عناصر السلب والجمود في الماضي والحاضر جميعا ، وهو حين يفعل ذلك انما يفعله عن ايمان بحتمية التطور ، وضرورة الانتقال .

ولكن هذا الابداع لا يميل الى ادانة الماضي والحاضر كل على حدة ، ولكنه يحيل الحاضر الى ماض بالحديث عنه بصيغة الماضي ، وكأنه يرمز بذلك الى ظاهرة انقطاع هذا الحاضر الخبيس عن ايقاع العصر ، ودخوله بالتالي في ممالك الماضي وعوالمه البعيدة ، مما يوحي بعدم صلاحيته للالهام وتطوير الحياة .

في قصيدة (البحار والدرويش) يضع الشاعر خليل حاوي حضارة الشرق في سجن ويحاكمها بلا هوادة :

حط في أرض حكى عنها الرواة :

حانة كسلى ، أساطير ، صلاة

ونخيل فاتر الظل رخي الهينمات

مطرح رطب يميت الحس في أعصابه الحرى ، يميت الذكريات

والصدى النائي المدوي ، وغوايات الموانى النائيات

اه لو يسعفه زهد الدراويش المراة

دوختهم " حلقات الذكر " فاجتازوا الحياة

حلقات .. حلقات

حول درويش عتيق شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنا ، يمتص ما تنضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات :

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق
حظه من موسم الخصب المدوى في العروق
رقع تزرع بالزهو الأنيق
جلده الرث العتيق (١)

ان الأرض التى حط فيها الشاعر تستحيل الى أرض خرافية (حكى عنها الرواة) وهى تستمد أسطوريتها من تخليها عن الواقع الجدلى ولياذها بالحانة الكسلى والأساطير والصلاة ، والنخيل الفاتر الظل ، والمطرح الرطب المميت للحس المميت للذكريات ... واذا كانت هذه هى ملامح (الأرض) البارزة ، فان ملامح (انسانها) تنعكس فى واقع الدرويش العتيق الذى شرشت رجلاه فى الوحل ، واستحال جلده الى بركة آسنة ينمو على ضفافها العشب والطحلب ، وانكفأ هو خارج العالم فهو غائب عن حسه لا يستفيق ، كل حظه من مواسم الخصب رقع تزهو فى جلده الرث العتيق !!

ان الادانة هنا ضاجة وصاخبة ، تمثل روح التمرد فى أعنف هجماتها ، وأغلظ اتهاماتها ، وهذه سمة من سمات الشاعر فى كل قصائده المتمردة .. فهو فى قصيدة أخرى بعنوان : (الناى والريح فى صومعة كيمبرج) (٢) يمارس تمرده الهائل على حضارة الشرق ، وعلى ما فيها من تقاليد متهرئة ، وتوق الى الغياب ، وانتظار لا يمل الانتظار .. والقصيدة تتشكل فى ستة مقاطع :

المقطع الأول والثانى يصوران جو الصومعة المرفوضة من شاعر يتمرد على التصومع ، أما المقطع الثالث فيصور مضمون الناى وايحاءاته وظلاله وما وراءه من بؤس شرقى وخدر وليال وأعواد وتواشيح .. ويأتى المقطع الرابع لتواجهنا الريح ، ريح الثورة والانطلاق ، ولكن الناسك يطل مرة أخرى فى المقطع الخامس .. أما المقطع السادس — الختام — فهو تصوير لمعاناة التمزق .. (ولكن الشاعر الذى ضحك من البصارة ورفض الغول والدرويش ، وتمرد على الناى والناسك ، ينطلق مع الريح) (٣) .

---

(١) خليل حاوى — نهر الرماد — ص ١٢ وما بعدها .
(٢) خليل حاوى — الناى والريح — ص ٢٣ وما بعدها .
(٣) انظر : الشعر العربى الحديث — لجليل كمال الدين .

وفى قصيدته : (عودة الى سدوم) يحمل النار الى كل شئ هنا .. الى الفندق ، والبيت ، وأشياء أبيه .. ثم يحمل المعول فى وجه كل شئ كذلك .. الرجال ، والنساء ، والشعراء ... كل ذلك فى توتر عارم متمرد يعكس غضب الشاعر وملاله الفاجع المتبول :

وليمت من مات بالنار ..
حملت النار للفندق .. للبيت المخرب
فيه أطمار أبى ، عكازه ، ويضئ البيت خفاش مذهب
دونه يخشع أهلى ، اخوتى ، نسل السبايا
خلفتهم نزوات الشرق والغرب لصوصا وبغايا
خرقا ، ممسحة فى فندق الشرق الكبير
بينهم تستمرئ الناب الذى يغرز فى البض الحرير
وليكن ناب خصى .. ان يكن ناب أمير
لم يزل شاعرهم ينسل من جيب الى جيب خلف دينار صغير
ثم يزهو ، يتشهى ، يستعير
لصرير الفأر فى أمعائه ..
من ضمير صوت عملاق الضمير (١)

قد يكون التمرد هنا موجها الى عاصمة عربية معينة ، وقد يكون موجها الى نوعية معينة من الناس كذلك ، ولكنه بالتأكيد تمرد موجه الى حضارة المنطلقة بشكل أو باخر ، وهذا هو ما يعنينا هنا قبل كل شئ اخر .

أما نزار قبانى ، فيطلق تمرده الحضارى من خلال قصيدته الجهيرة : (خبز وحشيش وقمر) (٢) تلك التى يتمرد فيها تمردا حضاريا من خلال الغضب فى وجه كل ما هو غير حضارى ، ولندع للشاعر أن يقدم قصيدته فذلك أوفق وأبين ، يقول نزار فى تقديمه للقصيدة :

(النار التى أوقدتها هذه القصيدة حولها فى المجتمع العربى ، خاصته وكافته ، كانت شيئا لم يعرفه تاريخ النار ، ولا تاريخ القصائد ... قيل فى القصيدة أشياء كثيرة ، وقيل فى

(١) خليل حاوى — نهر الرماد — ص ١٢١ وما بعدها .

(٢) نزار قبانى — قصائد من نزار قبانى — ص ١٧٨ وما بعدها .

صاحبها أشياء أكثر ، وتجمع حولها طوفان من القول والنقد طغى على كثير من الحوادث السياسية الهامة التى رافقت ظهور القصيدة ... وبين رضى الراضين وسخط الساخطين فتحت القصيدة دربها فى الدنيا العربية الكبيرة ، تكسر الصقيع عن التابوت الذى حبسنا فيه حياتنا ، وتحطم القمقم المسحور الذى فسد هواؤه منذ ألف ألف قرن ، وتمزق " نسيج " الخيمة الكبرى التى نسجتها لنا أصابع الوهم والاتكال فجعلتنا لا ندرى أن وراء جدران الخيمة زرقة تولد من زرقة ، وبحيرات للصحو لا تنتهى ، ومزارع للنجوم بغير حدود ... هذه هى القصيدة ، صاحبة النار والدخان ، أعيد نشرها فى هذه المجموعة لا لمن وعوا مضمونها وعاشوا حرارة تجربتها منذ المرة الأولى ، وانما لأولئك الذين لم يدركوا أن وظيفة الفن هى تسليط النور على المشكلة ، وفتح الستارة عن المأساة فحسب دون تدخل فى التفاصيل والحلول ... هذه هى القصيدة كتبتها فى سبيل شرق أجمل وأفضل ، شرق يرمى بخوره ، وتماويذه ، وقماقمه ، وقرقرة نراجيله .. الى الشيطان ، وينتصب كالمارد فى موكب حضارة مستعجلة لا تنتظر الحالمين) .

هذه هى المقدمة التى كتبها الشاعر لقصيدته ، وهى مقدمة تمزق عن مضمون القصيدة كل الأقنعة ، وتضعها فى مواجهة التخلف الحضارى المتحصن وراء الوهم والاتكال والبخور والتعاويذ والقماقم والنراجيل .. (فى سبيل شرق أجمل وأفضل) .

والقصيدة ترفض أن تعيش الجماهير على القدرية الحالمة ، وترفض أن نفتح أكفنا فى انتظار عطايا السماء بلا جدوى وجودى مع الواقع اليومى ، وترفض أن نستحيل الى قطيع متسول عندما يولد فى الشرق القمر ، وترفض أن نحيا بلا عيون نضرع الى الهلال الذى يمطر ماسا وحشيشا ونعاسا ، وترفض أن نفرى وعينا فى ليالى الشرق الذى تعرى من كل كرامة ونضال ، وامن فى أربع زوجات وفى يوم القيامة ، وسكن بيوتا من سعال وسل وتواشيح ، وبحث عن دوره البطولى فى أبى زيد الهلالى !!

وعلى هذا النحو تأخذ القصيدة اتجاهها الى ادانة كل ماهو قدرى ، واتكالى ، وخرافى ، ورجعى .. وتمضى مع نزوعها الثائر الى التمرد الشامل فتدين قضية تعدد الزوجات وقضية البعث بعد الموت ، ليس انكارا لحكمة المشروعية وليس رفضا لقبول الايمان ، وانما ثورة على

ايجاز الحياة فى الجنس ، وعلى رفض الحياة انتظارا لما بعد الحياة .. ان ممارسة الجنس العاقل هى أساس بقاء النوع وهى غير مصادرة على الاطلاق .. وكذلك فان الايمان بيوم القيامة أساس عقائدى يعطى للحياة قيمتها ومغزاها وهو غير مصادر على الاطلاق .. ان مصادرة الشاعر هنا موجهة الى ايجاز الحياة فى الجنس ، والى رفض الحياة انتظار لما بعد الحياة ، وهو اتجاه مصادر ومرفوض بلا جدال .. وان يكن تفجير هذه القضايا شعريا قد أوحى بتمرد الشاعر على كل هذه المضامين شكلا وموضوعا ، وخرج بالقضية من مجرد ادانة جوانبها المغلوطة أو السالبة الى رفضها وادانتها .

وقد يلاحظ الدارس ان الشاعر قد حشد لتجسيد مضمونه قدرا من التعابير الدارجة والمفردات العامية يخرج بالقصيدة عن وضعية كونها قصيدة فنية خالصة الى وضعية كونها منشورا ثوريا كل غايته أن يدين الواقع الحضارى الذى تعيشه الملايين من حوله ، وأن يوحى بضرورة التحرك نحو واقع اخر أكثر ثورية واضاءة حضارية ، وأن يؤكد على حتمية تغيير انسان هذا الشرق بكل ذراته .. تغيير واقعه الحضارى ، وتغيير منظوره الفكرى ، وتغيير مضمونه الروحى ، وتغيير دوره الحياتى .. وقد أفلح الشاعر باتكائه على مواطن الاثارة والحساسية أن يثورنا على الواقع الراهن ، ونجح فى تقبيح الوجه الحضارى المتخلف الذى يطل به علينا انسان هذه المنطقة من خلال هذا العمل الشعرى الثائر المتمرد الجسور .

وفى قصيدة (الوصية) لنزار أيضا (١) ، يفتح الشاعر صندوق أبيه ويسحب سيفه على أشياء كثيرة كثيرة ، ان هذه الأشياء التريكة تمثل واقعا حضاريا متخلفا ، ليس فيه ايقاع العصر الذى يعيشه الشاعر ، ومن هنا يجئ رفضه له ، وتمرده عليه ليس ذلك فحسب ، ولكنه يرفض فيما يرفض العلم الذى ورثه ، والدماء التى ورثها ، والعقد الجنسية المنحدرة فى أصلاب الأجداد للأحفاد ..

ثم يدخل الشاعر من نافذة الخليفة ، ليراه مثلما تركه من قرون سبعة مضاجعا جارية رومية ، ومعلقا فوق رأسه ايات من القران مكتوبة بأحرف كوفية ، والعجيب أنها تتحدث عن الجهاد فى سبيل الله والرسول والشريعة الحنيفية .. ويغرس الشاعر سيف سخريته المتمردة فى لحم هذه المفارقة الفاجعة .

---

(١) لا ـ ص ٣٣ .

ثم يواصل اقتحامه لنافذة الخليفة ، معرضا لرأسه لسيف جلاده ، مؤمنا بأنه ان قتل فلن تقتل الحرية التي يحملها في تلافيفه .

ثم يهيب الشاعر بالخليفة المنتفخ أن يفتح شبابيكه للرعية ، ويؤكد له أن الشعب لم يره من اخر أيام بني أميه .. ويحرض الشاعر الخليفة على قراءة حتى صحيفة يومية ، فربما قرأ شيئا عن أحزان السويس والأردن والجولان والمدائن السبيه .. وعن أولئك الذين يعبرون النهر نحو الضفة الغربية !!

واذا كان الشاعر قد بدأ قصيدته برفع السيف في وجه أشياء أبيه : من المسابح العاجية ، الى علب الشوق والمفاصل المرخية ، الى الدراويش والمولويه ، الى المشارف وقصة الزير والعاطلين يشربون القهوة التركية ، الى المعلقات العشر والألفية ، الى الكهوف والدفوف والأضرحة البهيــــــــة ...

واذا كان الشاعر قد مضى من فتح صندوق أبيه الى فتح تاريخه كله ، ورفع السيف في وجه هذا التاريخ أيضا .. من أدعيته ، الى مدائحه ، الى حشائشه الطبية ، الى أدوية القدرة الجنسية ، الى الرمل فيه والجاهلية ..

اذا كان الشاعر قد بدأ هذه البداية ، وسار هذا الشوط ، ثم انتهى الى مواجهـــة الخليفة .. فان ذلك يعني أن الشاعر رفض من واقعه الحضاري كل شئ : الخاص والعام ، الذاتي والأسري والاجتماعي ، الأشياء والفن والتاريخ والميراث والسياسة والتحريف والجهل والخيانة ... ووضعنا أخيرا أمام الاحساس الجازم بحتمية التغيير الحضاري الذي نعبر فيه كل هذه المستنقعات المادية والروحية الى عالم كل مافيه انساني ورائع وجميل ... ثم لا ينبغي أن ننسى أن الشاعر حاول أن يعطي تبريره لرفض كل هذه الأشياء حين جزم بأنه حاول أن يجد في صندوق أبيه ما ينفعه ولكن بلا جدوى !!

واذا كان هؤلاء الشعراء المتمردون على المستوى الحضاري قد جددوا في قصائدهم مفردات الظاهرة الحضارية التي يتمردون عليها .. فان هناك نوعية أخرى من الشعـــراء ، تمردوا على الظاهرة في شكلها الكلي ، فجاءت قصائدهم ضيقا عاما بواقع الحضارة العربية المعاصرة ، وتشوقا عاما كذلك الى واقع حضاري اخر أجمل وأشمل .. من هؤلاء حافظ ابراهيم في قوله :

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعــة بهند ودعد والرباب وبـــــوزع

وملت بنات الشعر منا مواقفا　　بسقط اللوى والرقتين ولعلع
تغيرت الدنيا وقد كان أهلها　　يرون متون العيس ألين مضجع
وكان بريد العلم عيرا وأينقا　　متى يعيها الايجاف فى البيد تظلع
فأصبح لا يرضى البخار مطية　　ولا السلك فى تياره المتدفع
ونحن كما غنى الأوائل لم نزل　　نغنى بأرماح وبيض وأدرع
عرفنا مدى الشئ القديم ، فهل مدى　　لشئ جديد حاضر النفع ممتع

ان الشاعر يدفع الجماهير الى منطقة الفعل لتغير من صيغة وجودها ومن صيغة تلقيها للوجود على السواء ، وهو حين يدفعها الى تغيير هذا الواقع القابض انما يريدها أن تبحث عن الشئ الذى ابتكرته الحضارات المعاصرة ، لتعيش قضية عصرها بلا تخلف ، وتملك كل ما جد فيه من حضارة المادة وحضارة الروح .

ومن هؤلاء أيضا شاعرنا أبو القاسم الشابى فى قصيدته الذائعة : (النبى المجهول) التى يصلى فيها الشعب العربى شواظ غضبه ولافح تمرده :

أيها الشعب ليتنى كنت حطابا فأهوى على الجذوع بفأسى
ليتنى كنت كالسيول اذا سالت تهد القبور رمسا برمس
ليتنى كنت كالرياح فأطوى كل ما يخنق الزهور بنحسى
ليتنى كنت كالشتاء أغشى كل ما أذبل الخريف بقرسى
ليت لى قوة العواصف يا شعبى فألقى اليك ثورة نفسى
ليت لى قوة الأعاصير .. لكن أنت حى يقضى الحياة برمس
أنت روح غبية تكره النور وتقضى الدهور فى ليل ملس (١)
أنت لا تدرك الحقائق ان طافت حواليك دون مس وجس

ثم ينفض الشاعر بين يدى شعبه كل الام نفسه الخاصة قبل أن يتوجه اليه بهذه البكائية المتمردة :

---

(١) الملس ـ اختلاط الظلام .

أيها الشعب أنت طفل صغير لاعب بالتراب والليل مغسي (١)

أنت في الكون قوة لم تسسها فكرة عبقرية ذات بـأس

أنت في الكون قوة كبلتها ظلمات العصور من أمس أمس (٢)

ان المتلقي يحس في هذا الشعر تمردا ظاهرا ولكنه لا يعرف على أي شيء بالذات ، انه رفض عام للجمود ،والجهل ، والعبودية .. وبديهي بعد ذلك أن يستشعر المتلقي أن الشاعر يدفعه في الاتجاه المضاد ، اتجاه الحركة ،والعلم ، والحرية ، حتى ولو لم يصرح بذلك الشاعر ، وهو بالفعل هنا لم يصرح بشيء !!

وهنا نتساءل :

اذا كان التمرد تشوفا الى نمط حضاري ، من خلال الضيق بنمط حضاري اخر .. الا يعني ذلك أن التمرد يظل عاجزا عن تحقيق شيء ما ، اكتفاء بالتطلع الذاهل الى شيء غائب يريد الحصول عليه ؟

وعلى الرغم من أننا حددنا ماهية التمرد من حيث قدرته على الفعل والطموح ، الا أننا نستطيع هنا كذلك أن نؤكد أن التمرد في حالة رفض الواقع تشوفا الى واقع اخر لا يقوم بعمل سلبي كما يخيل الى البعض ، ولكنه يقوم بعمل ايجابي عميق في تحويل المسار الحضاري من وجهة الى وجهة أخرى .. ربما تكون الوجهة البديلة غير محددة الملامح والأسارير ، ولكنها بالتأكيد تمثل وجهة نقيضة للواقع الانى ، ان لم يكن من جميع جوانبه وزواياه ، فعلى الأقل من بعض الجوانب والزوايا .. وهذا وحده يؤكد أن التمرد " فعل " تاريخي ينهض بعبء الانتفاض في وجه القديم ظاهرة بعد ظاهرة حتى يأتي عليه ، أو طفرة واحدة حتى يغير شكله النهائي من صيغة الى صيغة أخرى .

* * *

أما ظاهرة التمرد الحضاري من خلال (المعاناة والتمزق) فربما تكون قد خطت خطوة أخرى أبعد من ظاهرة التمرد على الواقع الحضاري ، لأن ظاهرة التمرد على الواقع الحضاري

---

(١) أغسى الليل : غسا ، و ـ الليل فلانا : ألبسه ظلامه . ويقال أغسى الرجل : دخل في الغسو . وأغس من الليل : لا تسر أوله حتى يذهب غسوه . (المعجم الوسيط) .

(٢) أغاني الحياة ـ ص

قد اقتصرت في الأغلب الأعم من نماذجها على ادانة الواقع بكل ما يحمل في تلافيفه من جمود وتخلف وانكفاء على الذات ٠٠ وعلى ادانة الحس الحضارى الذى يقف وراء هذا الواقع ويشكل فلسفته الذاتية والموضوعية ٠٠ بينما انتقلت ظاهرة تمرد المعاناة والتمزق من ادانة الواقع الموضوعى والحضارى ، الى المطالبة المباشرة بواقع اخر ، أى أنها لم تكتف بمجرد الادانة والهدم ، ولكنها أضافت قضية المطالبة بالبديل ٠٠

كى تستوى ، كى تكون
خذ يدها من هنا
خذ وجهها ، وابتكر
شرارة ، واستبح زنارها والكتف الجامده
واشدد الى اليسار
محورها الحرون
وحرك الزاوية القاعده
وغير الأساس والحجار
وغير القاعدة (١)

ان التمرد هنا لا يدين أو قل انه لا يكتفى بمجرد الادانة ، ولكنه يطالب بابتكار الشرارة ، واستباحة الكتف الجامدة ، وشد المحور الى اليسار ، وتحريك القاعدة ٠٠٠ ثم يوغل فى النهاية فيطالب بتغيير الأساس والحجار ، وتغيير القاعدة ٠

ويمكن أن نفهم من ذلك أن الشاعر يطالب برفض الوضعية الحضارية وهذا هو ظاهر النص ٠٠ وهنا لا يكون الشاعر واقعا تحت وطأة التمزق ولا راسفا فى قبضة المعاناة ٠٠ ولكن الوقوف مع عالم الشاعر ككل ، يوحى بأنه يريد ليس تغيير (القاعدة) الحضارية العربية ، وانما تغيير (قاعدة الرؤية) التى نفهم بها واقع الحضارة العربية ٠٠ والفرق بين المعنيين هائل وخطير ٠٠ ان تغيير القاعدة الحضارية يعنى الاقتلاع والطرح ٠٠ بينما يعنى تغيير قاعدة الرؤية الحضارية أن نعيش فى ثقافة عصرنا المتطور ، وأن نتسلح فى بعث الحضارة العربية بما استحدثته الحضارة العالمية من أدوات وانجازات ٠

---

(١) أدونيس ــ المسرح والمرايا ــ ص ٢٠٠ ٠

ان الشاعر هنا يعانى من جمود الوضعية الحضارية التى ينتمى اليها ، ويتمزق فى لهب التوق الى وضعية حضارية أضوأ ، ولذلك . فهو دائم التغلغل فى ممالك الذات ، دائم العراك مع أعراقه الضاربة فى جذوره :

هذا الذى يلج فى سريرتى
يقتلع النخيل والقباب والأجراس
يضرب وجه الأرض
هذا الدم الرافض ، هذا الرفض
تلهف اخر ، واشتمال
باسم الغد الطالع باسم الأرض
مملكة التاريخ ، والحضور ، والأعراس
تلهف اخر ، واشتمال
بالزمن الفاتح راحتيه
مثلى ، بالأرض ونور الأرض . (١)

ان حجم الرفض والتمرد ينبعث هنا من معاناة واقع التخلف ، والتمزق فى رحلة الانتقال بهذا الواقع من عصور النخيل والقباب الى عصور الحضارة والعلم .. ولكن كل أولئك يتم (باسم الغد الطالع) من جهة ، و (باسم الأرض) من جهة أخرى .. وهذا هو معنى المعاناة والتمـــزق .

ان المعاناة تنبعث اساسا من كون (الوطن) محفورا فى حياة مواطنيه ، وينبعـث التمزق من حتمية كون هذا (الوطن) محفورا فى حياة مواطنيه .. فاذا عانى الشاعر وتمـزق فانما يفعل ذلك كله لكى ينقل هذا الوطن من سباته الى واقع الصحو الحالى ، ومن رمله الى واقـع الشكل الحضارى ، ومن زمانه الثابت فى سهوبه الى واقع الشمس المغامرة التى تطلع مــن وراء الجســـر :

للوطن المحفور فى حياتنا كالقبر
للوطن المخدر المقتول

---

(١) أدونيس ــ المسرح والمرايا ــ ص ١٠٣ .

تجئ من سباتنا الألفى من تاريخنا المشلول

شمس بلا عباده

تقتل شيخ الرمل والجرادة

والزمن النابت فى سهوبه

اليابس فى سهوبه

كالقطـــر

شمس تحب الفتك والاباده

تطلع من وراء الجسر (١) .

هذه الشمس المنتظره والطالعة معا ، هى شمس الحضارة المرتقبة لهذا الوطن الذى يعانى الشاعر خدره المقول ، وسباته الألفى ، وزمانه اليابس .. وهو أيضا ذلك الوطـــن الذى يتمزق الشاعر فى رحلة البحث له عن شمس تقتل رمله وجراده ، وتمارس فى فطرياته وسهوبـــه القتل والابـــــادة ...

ان الشاعر لا يقتل تاريخه كله كما رأينا ، ولكنه يقتل فيه جوانب السلب والجمود والتحجر .. يقتل فيه الوضعية الحضارية المشلولة ، تطلعا الى وضعية حضاريه مضيئة كالشمس ، مرهفة كالسيف ، طالعة من عمق المعاناة باسم الغد وباسم الأرض .

والشاعر حين يحلم لبلاده ، يحلم لها (بالتحول) .. والتحول يعنى الغد لا الأمس ، والحضارة لا البداوة .. انه فى حلمه يسمى الأشياء بأسمائها المستحدثة ، ليضع للحضـــارة المنشودة قاموسها الجديد :

سأسمى التحول ربان أيامك الجديده

يا بلاد الخليفة والتابعين

وأسمى اللهيب

مطـــرا

وأسمى وجهك المغلق الدفين

كوكبا .. والقصيـــده

---

(١) أدونيس ــ المسرح والمرايا ــ ص ٣٠٣ ــ ٣٠٤ .

هالة الفارس الغريب

حول أيامك الجديده (١)

والتحول الذى يحلم به الشاعر ليس مجرد رؤيا ميتافيزيقية حالمة ، وانما هو جدل وجودى ينقض به الثائر على الواقع الحضارى الراهن فيشعل به فيه لهب الرفض وجمرة البداية :

.... ملأت أغنياتى

باللهب الأرض بالفئوس

ورحت مسحورا ، بغير سحر ،

أخترق السجان

أقتحم المدافن الطويله

أدخل فى الأقفاص ، فى أبعادها النحيله

أشعل فيها جمرة البدايه

أشعل غابات بلا نهايه (٢)

وحين يفهم الشاعر قضية التحول على هذا النحو الجدلى ، يمضى هادما كل شىء : العرش والساحات ، والأروقة ، ويكتب الزمن الاتى على شفتيه .. لتكون له لغته الخاصة ، وتخومه الجديدة ، وملامحه الحضارية ، وشموسه التى تغذيه بحيرتها لا بسكونها .. ان الهدم هو مرحلة ادانة الواقع الحضارى التى تخطاها فى زمن المعاناة والتمزق ، ولكن البحث عن (الزمن الاتى) هو الخطوة التى خطاها بعد ذلك ليحقق معنى أن تكون ظاهرة مغايرة لظاهرة :

هدمت مملكتى

هدمت عرشى وساحاتى وأروقتى

ورحت أبحث محمولا على رئتى

أعلم البحر أمطارى ، وأمنحه

نارى ، ومجمرتى

---

(١) أدونيس — المسرح والمرايا — ص ٣١٢ .

(٢) أدونيس — كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل — ص ٨٥ .

وأكتب الزمن الاتى على شفتى

واليوم لى لغتى

ولى تخومى ، ولى أرضى ، ولى سمتى

ولى شعوبى تغذينى بحيرتها

وتستضى بأنقاضى وأجنحتى ٠ (١)

هنا يعطى الشاعر نفسه فداء للنقلة الحضارية ٠٠ يقدم من نفسه قربانا لشعوبه التى سوته شاعرا متمردا ، فسواها هو الاخر شعوبا باحثة عن دورها الحضارى ، حتى ولو استضاءت فى بحثها الكادح بأنقاض شاعرها وأجنحته !!

ولكن ما هى أسلحة الشاعر فى محاولة اغتصاب العالم ، واحتواء نبضه الحضارى ؟ أو قل ما هى أسلحة العشاق الفقراء — الذين هم نحن — فى هذه المواجهة ؟؟ الشعر ، والثورة ، والوعيد ، والموت ، والرحيل ٠٠ هى كل أسلحتهم فى هذه المعركة الهائلة ، ومع هذا فهم قادرون من خلالها على الانتصار ، أو هذا هو ايمانهم الحقيقى على الأقل :

نغتصب العالم بالشعر ، وبالثورة ، والوعيد

والموت ، والرحيل

نسقط اعياء على أرصفة التاريخ

نذبل فى مناجم الفحم وفى أقبية الجليد

نموت واقفين

نموت فى غربتنا ، لكننا نولد من جديد

من رحم الليل ومن لحم جبال الأرض

متوجين بعذاب الرفض

وحاملين صولجان الشمس

نغتصب الفجر بليل العالم الطويل

نبحر ميتين

(١) أدونيس — أغانى مهيار الدمشقى — ص ٨١ ٠

لمدن المستقبل البعيد

نرفع فيها راية العصيان

نموت فى سجونها أحياء

نصنع للتاريخ كبرياء .

هذه هى صرخات العشاق الفقراء الذين يعانون من وضعيتهم الحضارية المتخلفة ، فى عالم يحرز كل يوم آلاف الانتصارات .. ان الانسان الفقير فى هذه الوضعية الحضارية يبدو كأنه لا شئ ، ومن هنا يأتى تبرير ثورته وتمرده :

من أين يأتى النور

ونحن فى كل العصور حجر الطاحون

نستبدل الأغلال بالأغلال في الطابور

يبيعنا الطغاة للطغاة ، والملوك للملوك

لكننا نظل صامدين

نموت واقفين

نبحر واقفين

لمدن المستقبل البعيد

نغتصب العالم بالموت وبالثورة والرحيل (١)

ان الفقراء العشاق ، أو العشاق الفقراء ، يعلقون عيونهم — رغم كل شئ — على حوائط العالم والمستقبل البعيد .. ويعطون للتمرد الحضارى من خلال المعاناة والتمزق بعدا نضاليا لا يقهره العذاب ، ولا يخيفه الطغاة .. انهم يعطون من عذاباتهم ونضالاتهم بقدر ما يطمحون الى تحقيقه واحتيازه .. انهم يطمحون الى نقلة حضارية ليس فيها عذاب ، ولا سجون ، ولا أغلال ، ولا طغاة .. ولكن فيها فيضا من رغد الحياة ، وحرية الارادة ، وزمالة الادميين .. فاذا عانوا من أجل هذه الغاية ، واذا تمزقوا على أسوار هذا الحلم ، فانهم يكونون بذلك قد دفعوا الثمن الحقيقى لما يتطلمون اليه من مطامح وامال .

* * *

(١) عبد الوهاب البياتي — قصائد حب على بوابات العالم السبع — ص ٤٣ وما بعدها .

فاذا انتقلنا الى ظاهرة التمرد فى وجه لا انسانية الحضارة المعاصرة ، لفتنا على الفور امتلاك شعر التمرد لعافيته فى دوامة التطلع والفتون الحضارى ، لأن هذا الشعر كان يمكن أن ينزلق الى مهادنة هذه الحضارة الغربية المنتصرة ، وأن يحتنق من خلالها الصواب والخطأ ، والانسانى والهمجى ، بما هو واقع فى قبضة فتونه بها ، وانبهاره بما تحققه من انجازات فى عالم المادة ، وعالم الفكر ، وعالم الابداع ..

ولكن الذى حدث ، هو أن الشعر العربى المعاصر فى تمرده الحضارى قد أدان من واقعه الحضارى جانبا هائلا ، ثم اندفع فى تمجيد الحضارة الغربية بصيغة مبالغ فيها .. الا أنه عاد فصحح من مساره ، وراح يقيم الأشياء تقييما حقيقيا بعدا عن الفتون والانبهار ، فمجد بعض جوانب الحضارة الشرقية .. وأنحى بالرفض والادانة على جوانب من الحضارة الغربية .. وخاصة هذا الجانب اللاانسانى الذى تهدر فيه كرامة الادمى ، ويكبل فيه اللون وضمية الملونين فى واقع غير حضارى ، ارضاء للنظرة العنصرية التى أسقطت من حسابها أن روح الحضارة وانسانيتها هى وحدها ملمح التقدم ، وليس كمها المادى الذى يحيل الحياة فى ظلاله الى اطار مجوف لا تنبض فيه الحياة !!

ان الشاعر الأسمر — فى السودان مثلا — يتمرد على كل وضمية الأسود الحضارية ، يتمرد على اللونية المشواء التى سجنته فى وضع حضارى متخلف أو منظور اليه على أنه متخلف .. ولقد انسحب ذلك أيضا على قطاع هائل من شعر المقاومة فى فلسطين المحتلة ، وخاصة على شعر أولئك الشعراء الذين عاشوا أو ما يزالون داخل أرض فلسطين المحتلة ، وذاقوا احساس النظرة العنصرية المتعالية تلسع جلودهم وقلوبهم ، فانتفضوا غاضبين متمردين .. ان الأسود يثور على واقع اللونية وليس عليها ، لأنه لو ثار على لونية اللون لأدان نفسه على الفور وحكم عليها بقابلية التخلف .. وكذلك فان الشاعر فى الأرض المحتلة يثور على واقع الهزيمة وليس على نوعية المهزوم ، لأنه لو فعل غير ذلك لأعطى المحتل مبرر سحقه واضطهاده ..

ان الشاعر الأسود يلتفت الى واقعه ، مسددا الى قلبه سهامه ، محركا فيه الجثة المقتولة فى عالم ضاج بالحياة :

افريقيا .. افريقيا .. استيقظى .. استيقظى من حلمك الأسود
قد طالما نمت .. ألم تسأمى ؟ ألم تملى قدم السيد

قد طالما استلقيت تحت الدجى .. مجهدة في كوخك المجهد
مصفرة الأشواق .. ممتوهة .. تبنى بكفيها ظلام الغـد
جوعانة تمضغ أيامها .. كحارس المقبرة المقعـــد
عريانة الماضى ، بلا عزة تتوج الاتى ، بلا ســـؤدد

ويحاول الشاعر أن يرفع عيني قارته لتبصر واقعها الخرافى ، والهوة التى تعيش فى ظلماتها حبيسة ذاتها الأنانية .. ويدين فيها وضعية التابع المستريح الى سكونية التخلف .. ووضعية التاجر الذى ينشد الكسب حتى من بيع ذاته رقيقا للاخرين .. ثم يحرك جمود القارة الفاجع بنداءاته الضارية على فيها أذنا تسمع ، أو غاضبا يثور ... ولكنه لا ينسى فى كل أولئك أن يجسد غضبه على المستعمر الذى أحال القارة الى جثة مقتولة .. وأن يكثف احساسنا نحن بفداحة العسف الحضارى المعصوب الذى يهاجم فى انسان القارة الافريقية لونية اللون ، وانسانية الانسان ... ويقود الشاعر جموعه السوداء الى ساحة الغضب على كل أولئك الأشياء الورائية :

لتنتفض جثة تاريخنا .. ولينتصب تمثال أحقادنـــا
ان لهذا الأسود المنزوى المتوارى عن عيون السنـــا
ان له أن يتحدى الورى .. ان له أن يتحدى الفنـــا
فلتنحن الشمس لهاماتنا .. ولتخشع الأرض لأصواتنـــا
انــا سنكسوها بأفراحنا .. كما كسوناها بأحزاننـــا
أجل .. فانا قد أتى دورنا .. افريقيا .. انا أتى دورنا (١)

ان تمرد الشاعر هنا موجه الى لا انسانية الحضارة المعاصرة من خلال رفض الواقع الحضارى لقارة بأكملها سجنتها الحضارة النقيضة فى عصور التخلف والتبعية والاستعباد .. ان الصيغة الحضارية (غير الانسانية) تتجسد هنا فى هذا الواقع الموضوعى الذى كشفه الشاعر فى تصويره لفقد القارة لنبضها الوجودى ، والذى هو بالضرورة نتيجة من نتائج حجب الايقاع الحضارى عن جموع هذه القارة ، وتكبيل هذه الجموع فى أصفاد التخلف والتبعية والانهيار ، مما يؤكد فقدان الحس الانسانى لدى الحضارة الغازية .

---

(١) محمد الفيتورى ـ اغانى افريقيا ـ ص ٢٠ وما بعدها .

وهنا نستطيع أن نقول ان نظرة شعر التمرد الى هذه الظاهرة نظرة حضارية متقدمة ، لأنها تنبع من ايمان عميق بشمولية المعنى الحضارى ، ووجوب أن تأخذ الحضارة المنتصرة بيد الحضارة المهزومة لا أن تسجنها فى واقع التخلف .. فاذا فعلت الحضارة المنتصرة غير ذلك فقد أعطت مبررا ادانتها والهجوم عليها .

وقد مضى شعر التمرد فى ادانة هذا الجانب غير الانسانى من جوانب الحضارة المنتصرة ، ودعا الجموع المكبلة فى واقعها اللونى والاجتماعى والحضارى المتخلف الى التمرد والثورة على هذا الجانب .. فتوجه الشاعر محمد الفيتورى فى قصيدته : (أغانى أفريقيا) الى كل أبناء قارته ، يثورهم على وضعيتهم الخانعة ، ويبصرهم بهوياتهم الحقيقية ، ويبعث فيهم عناصر الثقة والاعتلاء ... ثم يلتفت الى الماضى الحزين بجوعه وعريه وسقوطه وانحنائه فيدينه ويصفع وجه أطيافه ... ثم يتوجه الى الملايين التى أفاقت من كراها ، وخرجت تبحث عن تاريخها ، حاملة أفراسها واصرارها ، ليبارك وعيها المستيقظ ... ثم يجسد واقع المأساة اللونية ويتمرد على هذا الواقع فى نفس اللحظة ، رافضا أن يظل فى عبودية اللون عبدا بلا تبرير :

جبهة العبد .. ونعل السيد
وأنين الأسود المضطهد
تلك مأساة قرون غبرت ، لم أعد أقبلها لم أعد
كيف يستعبد أرضى أبيض ؟ كيف يستعبد أمسى وغدى ؟
كيف يخبو عمرى فى سجنه .. وجدار السجن من صنع يدى ؟
أنا زنجى .. وافريقيتى لى لا للأجنبى المعتدى
أنا فلاح ولى أرضى التى شربت تربتها من جسدى
أنا انسان ولى حريتى ، وهى أغلى ثروة من ولدى
أنا حر مستقل البلد .. وسأبقى مستقل البلد (١)

ومن فلسطين .. يتصاعد صوت الشاعر سميح القاسم (٢) فى قصيدته : (خطاب من سوق البطالة) ليجسد الوجه غير الانسانى للحضارة الغازية القاتلة لكل ما هو نبيل وانسانى ، ولا ينسى

---

(١) محمد الفيتورى — أغانى أفريقيا — ص ٣٢ وما بعدها .
(٢) شاعر فلسطينى معاصر يعيش فى الأرض المحتلة .

الشاعر أن يضع الحضارة الغازية نقيضا لأحلام الكادحين ، وعدوا للشعر والسلام ، وجلادا للطفولة والأمومة ... ولكنه — أى الشاعر — لا ينحنى لسياط الزحف الهمجى المقنع بأقنعة التقدم الحضاري ، ولا يساوم على حبه وأرضه وشعوبه ، لأنه يرى فى الحضارة الحقيقية وجها غير هذا الوجه ، وانسانية تصفع بوضاءتها هذه اللاانسانية :

ربما أفقد — ما شئت — معاشى
ربما أعرض للبيع ثيابى وفراشى
ربما أعمل حجارا .. وعتالا .. وكناس شوارع
ربما أبحث فى روث المواشى عن حبوب
ربما أخمد عريانا وجائع
يا عدو الشمس .. لكن .. لن أساوم
والى اخر نبض فى عروقى .. سأقاوم

* *

ربما تسلبنى اخر شبر من ترابى
ربما تطعم للسجن شبابى
ربما تسطو على ميراث جدى .. من أثاث ، وأوان ، وخواب
ربما تحرق أشعارى وكتبى
ربما تطعم لحمى للكلاب
ربما تبقى على قريتنا كابوس رعب
يا عدو الشمس .. لكن .. لن أساوم
والى اخر نبض فى عروقى .. سأقاوم

* *

ربما تطفىء فى ليلى شعله
ربما أحرم من أمى قبله
ربما يشتم شعبى ، وأبى ، طفل وطفله
ربما تغنم من ناطور أحزانى غفله

ربما زيف تاريخي جبان وخرافي مؤلـه

ربما تحرم أطفالي يوم العيد (بدله)

ربما تخدع أصحابي بوجه مستعار

ربما ترفع من حولي جدارا وجدارا وجدار

ربما تصلب أيامي على رؤيا مذله

يا عدو الشمس ، لكن ، لن أساوم

والى اخر نبض فى عروقى .. سأقاوم

*   *

يا عدو الشمس .. فى الميناء زينات ، وتلويح بشائر

وزغاريد ، وبهجه

وهتافات ، وضجه

والأناشيد الحماسية وهج فى الحناجر

وعلى الأفق شراع يتحدى الريح واللج ويجتاز المخاطر

انها عودة (يوليسيز) من بحر الضياع

عودة الشمس ، وانسانى المهاجر

ولعينيها ، وعينيه ، يمينا لن أساوم

والى اخر نبض فى عروقى ..

ســــأقاوم

ســــأقاوم

ســــأقاوم !! (١)

قد يكون قاموس الشاعر هنا مائلا الى التعاطف الحميم مع المفردة العامية ، ولكنه كـــان قادرا تماما على شحن هذه المفردة بطاقة من الغضب الشعرى تضعها فى مناط صميمى من حركـة السياق العام للقصيدة ، وتخرج بها عن وضعية الابتذال الذى توحيه قبل أن تنتظـــــم فى هذا السيـــــاق .

---

(١) ديوان الارض المحتلة ــ ص ٣٢٣ ــ ٣٢٤ .

ويبقى دائما للشاعر هنا أنه استطاع أن يقبض فى بطوله واستشهاد على جذوره ، وأن يرفض الوجه الجبان وغير الانسانى للحضارة الغازية ، وأن يضع هذه الحضارة الغازية وراء القضبان بما هى نقيض لكل مفردات الحضارة الانسانية الشريفة التى تتماس مع روح التطور وليس مع عشوائية العدوان .

* * *

وهكذا يدور شعر التمرد على الواقع الحضارى فى اطاراته الثلاثة : ادانة هذا الواقع وتعرية أخطائه .. والمعاناة والتمزق فى المطالبة بواقع حضارى بديل .. والتمرد فى وجه لا انسانية الحضارة الحديثة ..

وقد استعان شعر هذا اللون من ألوان التمرد فى مواجهته الباسلة بأشياء كثيرة ، استعان بالتراث .. القومى والعالمى .. وبالأسطورة .. وبالفكر الفلسفى .. وبالأقنعة .. وبادانة الحاضر فى الماضى والماضى فى الحاضر .. وبالغضب فى وجه كل ما هو غير حضارى .. وبرفض المواريث المظلمة .. وبالتعبير عن شمولية الضيق .. وبالبحث عن بديل .. وبهز الماضى أملا فى أن يسفر عن شئ أو تحول .. وباعطاء الجماهير أسلحة التمرد .. وبرفض الوجه غير الانسانى للحضارة الغازية من خلال اللونية أو الاحتلال ..

هذه هى نوعيات القضايا والمفاهيم والأطر التى استعان بها شعر التمرد على الواقع الحضارى فى تجسيد هذه الظاهرة ، وفى اعطائها صوتها البطولى الذى يرفض أن يكون على حساب أن لا يكون شئ اخر ، وخاصة اذا كان هذا الشئ الاخر انسانيا ينتمى الى عالم الانسان .

× × ×

خاتمـــــة

إذا كان التمرد فى الشعر العربى المعاصر يشكل ظاهرة أو ظواهر حقيقية تلح بـــارزة على هذا النحو من التجسد الوجودى ، فقد يصبح القاء نظرة تاريخية مجملة على ارهاصـــات ظواهر التمرد فى الشعر العربى القديم والحديث والمعاصر قضية صميمية ،حتى لا تبقى الظاهرة المعاصرة معلقة فى فراغ تاريخى ،وغير قادرة على الجدل والمقارنة مع نظائرها وأضدادها جميعا .

أن التسلسل التاريخى فى النظر الى هذه القضية ،مهما كانت ظواهر التمرد فى القديـــم متفرقة أو متقطعة او عابرة ،يعطى كلا من القديم والمعاصر حجمه الحقيقى ،ويتيح للنظر النقدى أن يستنبط حقائق الاشياء ،وأن يقيم مقارناته على واقع تاريخى متعادل وليس على احتـــواء جانب واهدار جانب آخر ،ويؤكد فى النهاية أن ظواهر التمرد المعاصرة فعل فنى حقيقـــى ومشروع مهدت له ارهاصات عديدة ان لم تستطع ان تفرض حلولها الكامل فقد اعطت للحركة الفنية المعاصرة مبرر قيامها بهذا الفعل وهذا الحلول .

ــ ١ ــ

وقد بدأ الشعر الجاهلى يرسى تقاليده الفنية من خلال نماذجه الرائعة ،واستجـــاب تماما فى ارسائه لهذه التقاليد الى روح الطبيعة البيئية والفكرية والحضارية فقلب طرفه فـــى الصحراء المترامية ،وفيما تموج به هذه الصحراء من حياة واحياء ،وفيما يربط بين احيائها مـــن علاقات ومواضعات ،وقد تناول كل هذه الجوانب بغير قليل من الاحتفاء الشكلى الذى يروق فـــى فحولة الاسلوب ،وصلابة الصياغة ،ووحدة البيت ،وتوحيد القافية ،والابتداء بذكر الاطـــلال ، وبكاء الاحباب ، ووصف الرحلة ،والناقة ،والصحراء .. ليتخلص من كل اولئك الى موضوعـــه الاساسى .. ولعله يختتم قصيدته فى النهاية بمجموعة من الحكم او لعله يشيع هذه الحكـــم فى تضاعيف قصيدته ،منتزعا مفردات الحكمة من مجموع التجارب والمشاهدات التى يعيشهـــا الجاهلى فى صحرائه هذا النوع من الحياة (١) .

(١) العصر الجاهلى يبتدئ من قبل ظهور التاريخ الى ظهور الاسلام ،ويشمل العصر القديم أو الجاهلية الاولى (من قبل التاريخ الى القرن الخامس للميلاد) ـ والعصر الجاهلى قبل الاسلام أو الجاهلية الثانية (من القرن الخامس للميلاد الى ظهور الاسلام سنة ٦٢٢ م) ـ ومن شعرائه : المهلهل التغلبى ، وامرؤ القيس ، والنابغة الذبيانى ،وزهير بن ابى سلمى ،وعنترة العبســـى ، وعمرو بن كلثوم ،وطرفة بن العبد ،واعشى قيس، والحارث بن حلزة ،ولبيد بن ربيعة ،وامية بـــن أبى الصلت ، وعامر بن الطفيل ،والشنفرى ،وعروة بن الورد العبسى .

ولكن الحركة الشعرية الجاهلية لم تمض على هذا النحو الوادع فى ارساء تقاليدها الفنية ، وتثبيت دعائم هذه التقاليد ، وانما اعترضتها أول حركة تمرد فى الشعر العربى متمثلة فى شعر الصعاليك الذين شقوا عصا الطاعة وخرجوا على الاجماع الشعرى ، وان ظلت لغتهم هى لغة الشعر الجاهلى باستثناء قليل من الدماثة اللغوية التى اصطنعها بعضهم اصطناعا ليدنو بها من روح الجماهير التى يريد تحريكها فى اتجاه الغضب الاجتماعى على وضعية الفوارق الباهظة ..

لقد ظلت لغة الشعر الجاهلى سائدة فى شعر الصعاليك من حيث معجمها الشعرى ونسقها العروضى ، ولكنها لم تستطع أن تواجه تمرد هذا الشعر على تمديد القصيدة من خلال شعر المقطوعات ، وانقلابه على تعدد الأغراض من خلال شعر الوحدة الموضوعية ، وثورته على المقدمات الطللية من خلال مواجهته لموضوعه المراد ، وغضبه على الروح القبليه من خلال تعاطفه مع الطبقة الكادحة التي هو واحد منها ، ورفضه لتفتت البناء من خلال القص الذي يكون الشئ فيه مبنيا على شئ (١) .

ومن الحق أن نقول ان تمرد شعر الصعاليك كان فى المقام الأول تمردا على مضمون الشعر الجاهلى ، (وكما تحلل هؤلاء الصعاليك من " العقد الاجتماعى " بينهم وبين قبائلهم تحلل شعراؤهم من " العقد الفنى " الذى تعارف عليه شعراء القبائل ، وألغوا من شعرهم الشخصية القبلية التى كانت تذوب فيها شخصيات شعراء القبائل ، فلم يعد تعبيرا عن قبائلهم ولا صحيفة لحياتها ، وانما أصبح تعبيرا عن شخصياتهم الفردية ، وصحيفة لأحوالهم لا يشاركهم فيها غيرهم ، وسجلا لحياتهم المتمردة الثائرة بكل ما تنطوى عليه من خير وشر ، وكل ما يدور فيها من بطولة ومغامرة وصراع من أجل الحياة ، وتصويرا لمواقف الاضطهاد والعنصرية التى وقفها منهم مجتمعهم ، واعلانا لفلسفتهم الاجتماعية والاقتصادية ، فجاء شعرهم صورة جديدة وطريفة فى الشعر الجاهلى ، بل فى الشعر العربى كله على مر عصوره واختلاف بيئاته) (٢) .

(ويمكن أن نميز فيهم ثلاث مجموعات : مجموعة من الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم مثل حاجز الأزدى وقيس بن الحدادية وأبى الطمحان القينى ، ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ، ممن نبذهم اباؤهم ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم مثل السليك ابن السلكة ، وتأبط شرا ، والشنفرى ، وكانوا يشركون أمهاتهم فى سوادهم فسموا هم

(١) انظر : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى — للدكتور يوسف خليف .
(٢) د . يوسف خليف — حركات التجديد فى الادب العربى — (بالاشتراك) — ص ٢٨ .

وأضرابهم باسم أغربة العرب . ومجموعة ثالثة لم تكن من الخلعاء ولا أبناء الاماء الحبشيات ، غير أنها احترفت الصعلكة احترافا ، وحينئذ قد تكون أفرادا مثل عروة بن الورد العبسي ، وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتي هذيل وفهم اللتين كانتا تنزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالي . وتتردد في أشعارهم جميعا صيحات الفقر والجوع ، كما تموج أنفسهم بثورة عارمة على الأغنياء والأشحاء) (١) .

وهكذا بزغت أول حركة تمرد فني في شعر هؤلاء الشعراء الصعاليك .

— ٢ —

وفي عصر صدر الاسلام (٢) يمكن أن نمر مرورا عابرا ، لأن هذا العصر لم يشهد ظاهرة من ظواهر التمرد في الشعر العربي ، وانما كان كل ما فيه استجابة لواقع جديد هو الاسلام ، وبديهي أن الشعر في هذه المرحلة لم يتمرد للحركة الاسلامية قبل تجيء ، ولم يستطع أن يتمرد عليها بعد أن جاءت ، مما يؤكد أنه اكتفى تماما بأن يكون صدى لما يحدث أو تعبيرا عما يجيء ، وكل ما فيه لا يتجاوز أن يكون احتواء مضمون عقائدي أهدته اليه الحركة الاسلامية في زحفها الغلاب ، مما يميل به الى جانب التجديد اذا شئنا وليس الى جانب التمرد .

على النقيض من شعر الصعاليك ، انه لم يكن صدى لواقع خارجي ، ولم يكن تعبيرا عن حركة الاجتماع الجاهلي ، ولم ينتظر أن يهدى اليه الواقع التاريخي مضمونا يتمرد به على المضامين المعاصرة .. ولكنه رفض واقعه الخارجي ، وانشق على حركة الاجتماع الرتيبة ، وتمرد على مضمون الحياة المعاصرة له استشرافا الى مضمون جديد .. وهذا هو الفرق بين التمرد والتجديد .

ولقد حاول بعض الباحثين أن ينقب في هذا العصر عن نتوءات شعرية يمكن أن تستوقف الحركة النقدية ، ولكنه لم يوفق الا في اضفاء نوع من القداسة الدينية على حركة الشعراء المخضرمين الذين أدركهم هذا العصر فتنفسوا هواءه الجديد ، وعاشوا تحت شرفاته قائلين ومناضلين ، فقد أتم الله على هؤلاء الشعراء نعمة الاسلام ، وانتظم كثيرون منهم في صفوف المجاهدين في سبيل الله

---

(١) د . شوقي ضيف — العصر الجاهلي — ص ٣٧٥ .

(٢) عصر صدر الاسلام يبتدئ من ظهور الاسلام حتى قيام الدولة الأموية سنة (٤١ هـ) ومن أبرز شعرائه : حسان بن ثابت ، وكعب بن زهير ، ولبيد ، والحطيئة ، والنابغة الجعدي .

داخل الجزيرة العربية ، وفي الفتوح ، وهم في ذلك كله يستلهمون الاسلام ، ويعيشون له ، ويعيشون به ، يريدون أن ينشروا نوره في أطباق الأرض ، وقد مضوا يصدرون عنه في أشعارهم صدور الشذى عن الأزهار الأرجة) (١) . هذا هو ما قاله الدكتور شوقي ضيف ، وهو قول يضفي على هؤلاء الشعراء نوعا من البطولة الدينية نحن لا ننكرها ولا نستطيع أن ننكرها ، ولكن سلوك هؤلاء شيء وشعرهم شيء اخر ،ونحن هنا ملقون بأسماعنا للشعر لا لتراجم الرجال .

— ٣ —

وفي العصر الأموي (٢) ، لاحت بوادر التمرد الشعري ، وان جنح سائر الشعر الى التردد بين التقليد والتجديد ، فاذا كان من الحق أن شعراء هذا العصر جعلوا من المدح امتدادا للمدح القديم ، ومن النقائض امتدادا للهجاء الجاهلي والاسلامي ، ومن شعر العصبيات امتداداً لشعر الفخر بالأصول ، فان من الحق أيضا أن شعر الغزل قد عطف بالشعر ناحية الدماثة اللغوية والقص الشعري وصوغ المضامين الرقيقة في مقطوعات ، وكل هذه الجوانب هي التي التجديد أقرب منها الى التمرد ، وربما لا نستثني من ذلك حتى الغزل اللاهي الذي مارسه أمثال عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي ، لأنه انحناء على لذاذات الذات وليس تمردا لقيمة من القيم ، ونحن نعرف أن التمرد ينطلق أساسا من الاحساس بالتزام قيمة أو قضية ، أما هؤلاء الشعراء الغزلون فماذا كانت قضيتهم ؟ لقد كان يمكن لهم أن يكونوا متمردين بهذا الشعر الغزلي لو أنهم وجهوه أساسا لفضح وضعية اجتماعية جائرة ، أو رفض وضعية اجتماعية جائرة ، ولكنهم تناولوا هذا اللون الشعري من وجهة انهزامية بحتة

(١) د . شوقي ضيف — العصر الاسلامي — ص ٥ .

(٢) العصر الأموي يبتدئ من قيام الدولة الأموية سنة (٤١ هـ) الى سنة (١٣٢ هـ) سنة قيام الدولة العباسية .ويقسمه مؤرخو الادب الى اطوار :الطور الاول من قيام الدولة الاموية سنة ٤١ هـ الى ذهاب معاوية بخلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ . الطور الثاني من خلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ الى خلافة يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ . وخلفاء هذا الطور مروان وابنه عبد الملك فالوليد فسليمان فعمر بن عبد العزيز . الطور الثالث من ولاية يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ الى انقضاء الدولة الاموية سنة ١٣٢ هـ . ومن خلفاء هذا الطور : يزيد بن عبد الملك ، وابنه الوليد بن يزيد .. ومن شعرائه البارزين : عمر ابن أبي ربيعة ، والأخطل ، والفرزدق ، وجرير ، والكميت ، وعبد الله بن قيس الرقيات ، وعمران بن حطان ، وقطري بن الفجاءة ، والطرماح .

أو تكاد ، فانكفأوا فيه على لذاذاتهم الذاتية ، وأشبعوا حسهم الجنسي تصويرا وتضخيما ، وما هكذا يكون التمرد .

الا أن هناك لونا من التمرد السياسي ظهر في هذا العصر من خلال شعراء الشيعة الموالين لعلي ، والخوارج الذين رفضوا فكرة الخلافة في بيت أو طائفة ، وناهضوا في ذلك الأمويين الذين نظروا اليهم على أنهم اغتصبوها اغتصابا وأحالوها الى ملك عضوض ، وكذلك من خلال الشعراء الزبيريين الذين ناصروا عبد الله بن الزبير .. وغير خاف أن الخوارج من بين هؤلاء هم وجه التمرد الواضح والصحيح في هذا العصر ، لأنهم كانوا يمثلون انشقاقا وانقلابا على الاجماع السائد ، أما الشيعة والزبيريون فقد كانت نظرتهم السياسية الى الخلافة سلفية محضة ، فبينما ينادى الشيعة بانحصار الخلافة أو وجوب انحصارها في آل البيت ، نادى الزبيريون في انحصارها أو وجوب انحصارها في قريش ، وهذا من الوجهة السياسية الاسلامية مرفوض المبدأ وان كان مبررا من وجهة النظر التي ناطت دعوتها في هذا الصدد برجال معينين .

(ولكل فرقة من هذه الفرق في شعرها طوابع تميزه ، فبينما يتميز مثلا شعر الخوارج بتصوير استبسالهم في الحروب وتهافتهم على حياض الموت مستصغرين الدنيا ومتاعها الزائل ، يرى شعر الشيعة يتميز بكثرة ما ذرفوا على أئمتهم المستشهدين من دموع غزار ، مطالبين برد السلطان الى أصحابه الشرعيين) (١) .

وهكذا يلوح واضحا أن هؤلاء الشعراء قد استحدثوا فكرة الالتزام السياسي وناضلوا تحت رايتها ، وأن شعرهم في اطار هذه الفكرة قد تميز بالوحدة الموضوعية ، والجدل العقلي ، وجريانه على سنن المقطوعة أكثر من جريانه على سنن المطولة .

قد يكون التجديد في شعر هذا العصر مختلطا الى مدى ما بالتمرد ، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل ملاحظة هذه الانتفاضة السياسية المارة مهما اختلطت بغيرها ، أو تشابكت تخومها مع تخوم أخرى بلا حدود .

---

(١) د . شوقي ضيف — العصر الاسلامي — ص ٦ .

وفي العصر العباسي بدأت قلاقل التمرد تتواتر على الشعر العربي (١) ، ففي الطور الأول منه أخذ الشعراء ينقضون على الطريقة الجاهلية ، وان كانوا قد ارتطموا بصخور التقليد الرهيبة الجاثمة ، (لكنهم حاولوا الخروج من تلك القيود على الأقل من العصر العباسي الأول ، عصر حرية القول ، وأصبح حديث الشعراء في مجلسهم انتقاد تلك الطريقة ، وأقدم ما بلغنا من هذا القبيل اجتماع مطيع بن اياس بفتى من أهل الكوفة ففاوضه بشأن ذلك فقال :

لأحسن من بيد يحار بها القطا ... ومن جبلي طي ووصفكما سلعا

تلاحظ عيني عاشقين كلاهما ... له مقلة في وجه صاحبه ترعى (٢)

وكان ذلك لسان حال أكثر الشعراء وان لم ينظموه ، ومن جاهر به منهم أبو نواس ومن أقواله التي يستدل بها على انكاره طريقة القدماء قوله :

لا تبك ليلى ولا تطرب الى هند ... واشرب على الورد من حمراء كالورد

ومن هذا القبيل قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكرم (٣)

ولما سجنه الخليفة على اشتهاره بالخمر وأخذ عليه ألا يذكرها في شعره وكأنه كلفه الرجوع عنها الى النظم على طريقة الجاهليين قال :

أعر شعرك الأطلال والمنزل القفرا ... فقد طالما أزرى به نعتك الخمرا

---

(١) العصر العباسي يبتدئ من ظهور الدولة العباسية سنة (١٣٢هـ) الى سنة (٦٥٦هـ) ويقسمه مؤرخوا الادب الى عصور : العصر العباسي الاول من قيام الدولة سنة ١٣٢هـ الى اول خلافة المتوكل سنة ٢٣٢هـ والعصر العباسي الثاني من خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ الى استقرار الدولة البويهية في بغداد سنة ٣٣٤ هـ . والعصر العباسي الثالث من استقرار الدولة البويهية سنة ٣٣٤ هـ الى دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ . والعصر العباسي الرابع من دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ الى سقوطها في ايدي التتار سنة ٦٥٦هـ . ومن ابرز شعراء هذا العصر : بشار بن برد ، وابو العتاهية ، وابو نواس ، وابو تمام ، ومسلم بن الوليد ، وابن الرومي ، وابن المعتز ، والبحتري ، والمتنبي ، وابو فراس ، والشريف الرضي ، وابن هانئ الاندلسي ، وابو العلاء المعري ، وابن خفاجه الاندلسي ، وابن زيدون ، والطغرائي ، والبهاء زهير ، وابن الفارض .

(٢) الاغاني ــ ١٠٣ ج ١٢ .

(٣) العمدة ١٥٥ ج ١ .

دعاني الى نعت الطلول مسلط ... تضيق ذراعي أن أرد له أمرا

فسمعا أمير المؤمنين وطاعة ... وان كنت قد جشمتني مركبا وعرا

فجاهر بأن وصفه الأطلال والقفر انما هو من خشية الامام ، والا فهو عنده فراغ وجهل ، واقتدى به أبو العتاهية ومن جاء بعده .) (١)

وهكذا بدأت قلاقل التمرد تثور في وجه التقاليد الفنية التي أرستها حركة الشعر الجاهلي، وحمل لواء هذا التمرد أكثر من شاعر وأكثر من ناقد كذلك ، (فأما بشار فسن للشعراء أن يزاوجوا مزاوجة دقيقة بين عناصر الشعر التقليدية وعناصره التجديدية ، بحيث يتدافع فيه تيار القديم الموروث دون تعويق لتيار الجديد المستحدث وسيوله الحضارية والاجتماعية والعقليـــة ، وكان تأثير هذه السيول في أبي نواس أشد عمقا وأكثر رحدة ، فتعمق مذاهب المتكلمين وأسرف على نفسه في اللهو والمجون ، وعكف أبو العتاهية على الحكمة الفارسية والهندية واليونانية عكوفـــا أفضى به الى تنويع واسع في أشعار الزهد والمواعظ والأمثال ، وجذب مسلم بن الوليد الشعراء الى أبنية الشعر المحكمة الشامخة مع التدفق الشديد في المعاني ، والاكثار من ألوان البديع ، أما أبو تمام فامتزج الشعر عنده بالفلسفة امتزاجا رائعا بحيث أصبح معرضا باهرا لطرائف البديع وطرائـــف المعاني والأخيلة البارعة) . (٢)

ولكن أبا نواس لم يكتف — من بين شعراء هذا العصر — بما أسلف من قول يخشق على تقاليد الجماعة ، وانما واصل تمرده حتى اقتحم به أبهاء الظاهرة الميتافيزيقية ، ولقد روى لـــه الجرجاني أبياتا ماردة متمردة في هذا الصدد ، فهو يقول :

أنا مالي وللرباط وللغزو والفدا

لست ممن يطوف في عرفات ولا منى (٣)

ويقـــــول :

يا عاذلي في الدهر ذا الهجـــر ... لا قدر صح ولا جبر

ما صح عندي من جميع الذي ... يذكر الا الموت والقبر

فاشرب على الدهر وأيامـــه ... فانما يهلكنا الدهـــر (٤)

---

(١) جرجي زيدان — تاريخ اداب اللغة العربية — الجزء الثاني — ص ٤٣ — ٤٤ .

(٢) د . شوقي ضيف — العصر العباسي الاول — ص ٥ — ٦ .

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه — ص ٤٦ . (٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٥٠ .

ويقـــــول :

عاذلتي بالسفاه والهجــــر استمعي ما أبث من أمري

باح لساني بمضمر الســـر وذاك أني أقول بالدهــر

بين رياض السرور لي شيــع كافرة بالحســاب والحشر

موقنة بالممات جاحـــــدة لما رووه من ضغطة القـــبر

وليس بعد الممات منقلــب وانما الميت بيضة العقــر (١)

ويقـــــول :

أأترك لذة الصهباء نقـــدا بما وعدوه من لبن وخمـــر

حياة ثم موت ثم بعـــث حديث خرافة يا أم عمـــرو (٢)

ويقـــول :

فدع الملام فقد أطعت غوايـتي ونبذت موعظتي وراء جـداري

ورأيت ايثار اللذاذة والهــوى وتمتعا من طيب هذي الدار

أحرى وأحزم من تنظر اجــل ظني به رجم من الأخبـــار

اني بعاجل ما ترين موكــــل وسواه ارجاف من الاثـــار

ما جاءنا أحد يخبر أنــــه في جنة مذ مات أو في النــار (٣)

ويعلق القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني على هذه الأبيات بقوله : (فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبو نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسـول الله صلى الله عليه وسلم ، وعاب من أصحابه ، بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر) (٤) .

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه — ص ٥٠ . وبيضة العقر مثل لما لا يكون .

(٢) المرجع السابق — ص ٥٠ .

(٣) المرجع السابق — ص ٥٠ .

(٤) المرجع السابق — ص ٥١ .

هذا حكم رجل من فضلاء الكتاب والفقهاء (١) على تمرد أبي نواس الشعرى ، الذى شارف به عوالم الرفض والانكار ، وهو حكم ان دل على شئ فانما يدل على أن نقاد الشعر كانوا يستجيبون فى هذا العصر لهواتف التمرد التى تتنادى بها أصوات شعرية من هنا وهناك ، وعلى أن ظاهرة الفصل فى الشعر بين الفن والدين كانت قد أخذت طريقها الى البروز والتجسد مما لا يجدى معها انكار منكر أو تجاهل عارف بحقائق الأشياء .

وهنا لا ينبغى أن نغفل ظاهرة شعر التصوف وما أحدثه فى مضمون الشعر وفى شكله اللغوى من تمرد حقيقى .

ولكن تمرد الشاعر فى هذا العصر العباسى على مضمون الشعر التقليدى لم يكن كل مظاهر التمرد ، فلقد أحدث تمردا آخر على الشكل ، بدأ باحثا منقبا عن أوزان جديدة وإيقاعات جديدة ليصوغ فيها تجربته الشعرية الجديدة ، فوفق الى بعض من هذه الأوزان وهذه الايقاعات ، كنفوذه الى وزنى المضارع والمقتضب اللذين سجلهما الخليل بن أحمد حين وضع نظرية العروض (٢) ، كما اكتشف الشاعر العباسى أيضا وزن المتدارك أو الخبب (ويقال ان الخليل لم يسجله فى عروضه ، انما سجله تلميذه الأخفش ، ولكنه ان كان لم يقترح له اسما فانه عرفه ونظم منه أشعارا مختلفة) (٣) .

والى جانب ذلك شاع فى هذا العصر استعمال عكس البحور ، كالذى فعله عبد الله بن هرون بن السميدع البصرى ، (ولم يصلنا من شعره سوى قصيدة واحدة احتفظ بها ياقوت فى معجمه وهى فى مديح الحسن بن سهل وزير المأمون ، وأولها :

قربوا جمالهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربون
خلفوك ثم مضوا مدلجين مفردا بهمك ما ودعوك

واذا أنعمنا النظر فيها وجدناها تجرى على وزن من أوزان الخليل المهملة ، هو عكس وزن المنسرح ، فوزنها مفعولات مستفعل فاعلن ، وربما كان أهم شاعر نابه عنى بصنع أشعار على تلك الأوزان المهملة ، هو أبو العتاهية ، فقد روى له ابن قتيبة قوله (٤) :

---

(١) قال ابن خلكان : كان فقيها أديبا شاعرا ، ذكره الشيخ أبو اسحق الشيرازى فى كتاب طبقات الفقهاء) ــ انظر ترجمته فى الوساطة ــ ص : هـ .

(٢) انظر : العصر العباسى الأول ــ للدكتور شوقى ضيف ــ ص ١٩٤ .

(٣) د . شوقى ضيف ــ العصر العباسى الأول ــ ص ١٩٤ .

(٤) الشعر والشعراء ــ ص ٧٦٦ .

للضون دائرات يدرن صرفهـــا　　　هن ينتقيننا واحدا فواحـــدا

وقولــــــه :

عتب ما للخيال خبرينى ومالــــى　　　لا أراه أتانى زائرا مذ ليالــــى

ووزن البيت الأول فاعلن مستفعلن مرتين فهو عكس البسيط ، بينما وزن البيت الثانــى فاعلن فاعلاتن مرتين وهو عكس وزن المديد ، والوزنان جميعا من الأوزان المهملة التى تستنبط من دوائر الخليل) (١) .

ولم ينحصر تمرد الشعراء فى هذا العصر فى مواجهة الأوزان التقليدية وحدها ، وانمـــا امتد ليشمل مواجهة القافية كذلك ، فاستحدث الشعراء ما سموه بالمزدوج والمسمطات ، (أما المزدوج فالقافية فيه لا تطرد فى الأبيات بل تختلف من بيت الى بيت ، بينما تتحد فى الشطريـــن المتقابلين ، وعادة تنظم من بحر الرجز) (٢) .

(والمسمطات قصائد تتألف من أدوار ، وكل دور يتركب من أربعة شطور أو أكثر ، وتتفق شطور كل دور فى قافية واحدة ما عدا الشطر الأخير فانه يستقل بقافية مغايرة ، وفى الوقت نفسه يتحد فيها مع الشطور الأخيرة فى الأدوار المختلفة ، ومن أجل ذلك يسمى عمود المسمــــط ، فهو قطبه الذى يدور عليه ، وانما سمى مسمطا من السمط وهو قلادة تنظم فيها عدة سلوك تجتمع عند لؤلؤة أو جوهرة كبيرة ، وكذلك كل دور فى المسمط يجتمع مع الأدوار الأخرى فى قافيـــة الشطر الأخير) (٣) .

ثم كان التمرد الخطير الذى تمثل فى الموشحة ونظامها ، (وهو يختلف عن نظام القصيدة التقليدية من وجهين : الوجه الأول أنه يتألف من صوتين أو لحنين ، والوجه الثانى أن كـــل صوت تجرى فيه شطور متتابعة ، وتتكون أنغام الصوت الأول عادة من شطرين أو من اربعة أو ستـــة ، وفيها تلتزم قوافى الشطور كلها فى الموشحة ، فهى المركز الذى تدور عليه أو الفلك الذى تجـــرى فيه ، أما الصوت الثانى فيتألف عادة من شطور ثلاثة ، وقد يزيد الى سبعة ولا يلتزم فيه ســـوى الوزن ، أما القوافى فتختلف من دور الى دور ، أما فى الدور الواحد فتلتزم بنفس الصورة فى جميـــع

---

(١) د . شوقى ضيف — العصر العباسى الاول — ص ١٩٥ — ١٩٦ .

(٢) المرجع السابق — ص ١٩٦ — ١٩٧ .

(٣) المرجع السابق — ص ١٩٨ — ١٩٩ .

الشطور ان تألف من شطوز ، وفى الشطور المتقابلة ان تألف من أبيات ذات شطرين ... وواضح أن الموشحة تخالف القصيدة ، فالوحدة فيها ليست البيت المفرد وانما القطعة المركبة ، وقد تؤلف من وزن واحد ، وقد تؤلف من وزنين ، فلكل صوت أو لحن وزنه الخاص ، وقد تفننوا تفننا واسعا فى أشكالها وصورها ، واستحدثوا فيها أوزانا جديدة ولدوها من الأوزان القديمة) (١).

كما استحدث المشارقة الدوبيت والمواليا (٢).

(ونشأ فى أثناء ذلك علم خاص يبحث فى أحوال الكلمات الشعرية سموه علم قرض الشعر ، لا من حيث الوزن والقافية ، بل من حيث حسن الألفاظ وقبحها للشعر ، والجواز والامتناع ، ومعائب التركيب ، كما عاب الصاحب أبا تمام بقوله :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى واذا ما لمته لمته وحدى

حيث قابل المدح باللوم ، والتكرار فى لفظ أمدحه ولمته ، ويعد من قبل النقد الشعرى أيضا رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى ، لأن المتكلم فيها زعم أنه جال فى الجنة وقابل الشعراء وانتقدهم) (٣).

وقد أسهم جانب من النقد المتمرد فى هذه المرحلة الى حد بعيد فى دفع روح التمرد الى مزيد من الاشتعال والتأجج ، لأنه وضع عن الشعر عبء تقديس الماضى لمجرد أنه ماض وحسب ، كما أغراهم بالخلود اذ رفض فكرة تقديم القديم لقدمه وأجاز تقديم الجديد اذا كان فى مستوى فنى أعلى من هذا القديم مهما كان عصره وقائله ، وهذا هو ابن قتيبة (٢١٣ ــ ٢٧٦ هـ) يحدد موقفه النقدى على هذا الأساس الصوابى فيقول :

---

(١) د . شوقى ضيف ــ فى النقد الادبى ــ ص ١٠٤ .

(٢) الدوبيت مأخوذ من الفارسية بدليل اسمه ، وسمى بذلك لأنه ينظم بيتين بيتين (ودو بالفارسية اثنان) وهو مشهور عند الفرس بالرباعى ، ووزنه : فعلن متفاعلن فعولن فعلن : كقول بعضهم :

قد أقسم من أحبه بالبارى أن يبعث طيفه مع الأسحار
يا نار أشواقى به فاتقدى ليلا فعساه يهتدى بالنار

أما المواليا فأول من نظمه بعض صنائع البرامكة بعد نكبتهم ، فكانوا ينوحون عليهم به ويكثرون من قولهم : (يا موالى) فعرف بهذا الاسم ، وهو مشهور بين عامة مصر ــ (تاريخ الأدب العربى ــ احمد حسن الزيات ــ ص ١٦٠ ــ ١٦١) .

(٣) جرجى زيدان ــ تاريخ اداب اللغة العربية ــ الجزء الثانى ــ ص ٢٤٣ ــ ٢٤٤ .

(ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، والى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل الى الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه ، فانى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه فى متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده الا أنه قيل فى زمانه أو أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا فى عصره ، وكل شرف خارجيا فى أوله ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : " لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته " . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، كذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمى والعتابى والحسن بن هانئ وأشباههم ، فكل من أتى بحسن قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الردئ اذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه) (١) .

وجملة القول فى هذا العصر أنه كان عصر قلاقل فكرية شكل التمرد واحدا من ابرز عناصرها ، ففيه اختلط العرب بالفرس ، وطغت الوفرة على الحياة ، وشاع التحلل المطلق ، والمجون العابث ، وتدفقت أنهار العلوم غير العربية كالطب والمنطق والفلك مما أحدث فى العقل العربى الدينى شيئا من التشوش والانفلات فتململ على ايمانه التقليدى ، كما ظهرت جماعات متأثرة بفكر المانوية والمزدكية ، وجماعة أخرى تشاركها القلق العقائدى وتزيد عليها محاولة ضرب كل ما هو عربى ، وهى ما عرف فى التاريخ الاسلامى بالشعوبية .. كما امتدت الحركة الشعرية لتعبر الشرق الى الغرب وتتزاوج الثقافة هنا وهناك ، فيحدث من هذا المزيج انقلاب فى الشكل العروضى للقصيدة العباسية يضارع بل يسبق الانقلاب فى المضمون ، وان ظلت اللغة الشعرية وحدها — الا نادرا — تميل الى لون من الفحولة البدوية ، والتماظل الجاهلى ، بلا مبرر مقبول .

---

(١) الشعر والشعراء — المقدمة .

— ٥ —

ومر الشعر العربي بعصور الانطفاء الشعري : العصر المغولي (١) ، والعصر العثماني (٢) ، والعصر الحديث (٣) ، بلا نتوءات شعرية بارزة تضع التمرد على مستوى القاعدة أو حتى على مستوى الشذوذ ، مما يجعلنا نعبر هذه العصور لنواجه المعاصرة التي أعطت للتمرد إمكان أن يكون تمردا حقيقيا يمتلك ملامح الظاهرة في نشوئها وارتقائها وتكاملها النظري .

— ٦ —

واذا كانت (المعاصرة) تبدأ — فيما نرى — مع مطالع القرن العشرين ، فقد تدفقت في شهر هذا القرن موجات الكلاسيكية ، والرومانسية ، وشعر المهجر ، وشعر ابوللو ، والشعر الحر ، على تفاوت في القوة والاندفاع بين هذه وتلك من كل المدارس والاتجاهات التي شكلت الملامح الفنية لهذا القرن العظيم .

ويعلل الدكتور شوقي ضيف ظهور الشعر المرسل باطلاع شعرائنا على الأدب الغربي ومعرفتهم أن شعر لغاته القديمة مثل اليونانية لا يعرف القافية ، كما أن اللغات الأوربية الحديثة فيها شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي ، وشعر تتعانق فيه القوافي أو تتقابل متحدة في البيت الأول والثالث ، وفي البيت الثاني والرابع وهكذا ، من هنا — كما يرى الدكتور شوقي ضيف — لم يلبث أن تنادى غير شاعر من شعرائنا في أوائل هذا القرن العشرين بالتحرر من القافية ، لأنها تشكل سدا يحول بين الشاعر وبين كتابة الشعر القصصي والملحمي ، وصنع البكري قصيدته المرسلة

---

(١) العصر المغولي يقع بين سنتي : (٦٥٦ و ٩٢٣ هـ) أي من سقوط بغداد في قبضة المغول على يد هولاكو ، الى دخول العثمانيين مصر على يد سليم الفاتح .

(٢) العصر العثماني يقع بين سنتي : (٩٢٣ و ١٢١٣ هـ ١٧٩٨ م) أي من فتح العثمانيين مصر الى مجيء نابليون اليها .

(٣) العصر الحديث يبدأ من دخول الحملة الفرنسية مصر سنة (١٧٩٨ م) الى نهاية القرن التاسع عشر .

بلا قافية وسماها : " ذلك القوافى " ثم تلاه الزهاوى وشكرى فألفا غير قصيدة من هذا النمط المرسل (١) ٠

وكانت هذه أول رجة تمرد تعرضت لها القصيدة التقليدية فى أوائل هذا القرن ، ولكنها لم تكن اخر رجة ، فقد نهض مطران والمازنى والعقاد بمحاولة خلخلة النسق العروضى من خلال التنويع بين المزدوجة والمسمطة والموشحة ، فمهدوا الأذن العربية لتقبل التطور الاتى حين انتزعوها برفق حينا وبغير رفق أحيانا من أحضان ايلافها النغم المكرور الرتيب الذى لا ينتهى حتى تنتهى اخر أصوات القصيدة ، وكان الشعر الحر هو هذا الاتى الجسور ، الذى شكل أخطر تحد لهندسة القصيدة العربية فى كل أطوار تاريخها الممتد أحقابا فى عمر التاريخ ٠

(فقد رأت كثرة الشباب من الشعراء فى مصر والبلاد العربية أن وحدة القصيدة ينبغى أن تكون التفعيلة لا البيت كما كان الشأن سابقا ، فلم يعد السطر فى القصيدة بيتا كاملا يتوازن الشطران فيه وتتوازن التفاعيل والايقاعات وما يطوى فيها من نقرات القوافى ، بل أصبح كلمة وكلمتين وثلاثا أو أكثر حسب حاجة النظم ، لقد قالوا ان نظام البيت القديم من شأنه أن يحدث رتابة مملة فى الأصوات ، وأن يخرج بالشاعر عن حدود تجربته الشعرية المركزة وما فيها من انفعال ، اذ يجد نفسه مضطرا أن يصوغ فكرته فى ألفاظ أكثر مما تحتاجه ، الفاظ لا تزال تتملق بها زوائد حتى يصل الى نهاية البيت ، وهى زوائد تحدث فيه ترهلا ، اذ تضعف الحركة الوجدانية ، وتجعل عين الشاعر مصوبة لا الى نفسه وانما الى لفظه وما يتصل به من قافية ٠

وفى رأيهم أن التجربة الشعرية الصحيحة لا تتم الا اذا شحن الكلام شحنا قويا ، وانساب بعضه فى بعض انسيابا مترابطا ، وهذا لا يمكن تحقيقه الا اذا اعتبرت التفعيلة أساس البيت ، وأصبحت القافية عنصرا عفويا بحيث قد تظهر وقد لا تظهر حسب انفعال الشاعر وحسب تعبيره التام عن هذا الانفعال) (٢) ٠

وهكذا نرى أن الشعر الحر خرج فى النهاية عن صيغة الاقدام على التمرد والاحجام عنه كما حدث فى كل العصور ، الى صيغة الابحار الكامل مع التمرد الى نهايته ، فكان انقلابا نهائيا على الشكل العروضى المتوارث من حيث هو مجموعة من القوانين الثابتة والأطر الموسيقية الجامدة ، وان

---

(١) انظر : النقد الادبى للدكتور شوقى ضيف — ص ١٠٧ ٠

(٢) د ٠ شوقى ضيف — فى النقد الأدبى — ص ١٠٨ — ١٠٩ ٠

كان قد ارتكز على أساس التفعيلة العروضية فى صيرورته من الشكل القديم الى الشكل المعاصر توافقا مع فلسفة بزوغه واندلاعه ، هذه الفلسفة النابعة من حتمية الاستجابة لأروع ما فى التراث وأروع ما فى المعاصرة ، وقد كان أروع ما فى التراث هو هذا الأساس الايقاعى الذى يتمثل فى روح التفعيلة الشعرية ، وكان أروع ما فى المعاصرة تحرير هذا الايقاع من ربقة التعبير المترهل أو التعبير الضامر عن عالم الموضوع وعالم الذات ، وكان أروع ما فى الشعر الحر أنه رفد القديم الخالد بالجديد الصاعد ، كما أصل للجديد الصاعد بالقديم الخالد ، وهكذا أخذت الظاهرة طريقها الى تاريخ الابداع أو هى اخذة طريقها الى هذا التاريخ .. غير رافضة أن تتيح لظواهر أخرى أكثر تمردا أن تأتى مع المستقبل لتديل من وضعية لوضعية ، ومن تاريخ شعرى لتاريخ شعرى جديد .

— ٧ —

هذه فيما يخيل الينا هى مسيرة التمرد فى الشعر العربى منذ كان هذا الشعر حتى الان ، ربما كان فيها قصور نابع من محدودية الطاقة ، وربما كان فيها تجاوز ناتج عن رحابة التاريخ الشعرى الفسيح ، وربما كان فيها بعض الخلط الناشئ من تجاور المصطلحات وتشابكها فى بعض الأحيان حتى ما يكاد الفرق بينها يتضح أو يبين .. الا أنها — للحقيقة — مسيرة تنبئ عن شئ حقيقى : هو أن العقل العربى المبدع فى كل أعصاره وأمصاره قادر أبدا على الانجاب والخلق ، وليس على مجرد الحضانة والاتباع .. وهذا وحده يعطى لمثل هذه الدراسة مبرر وجودها ، أو قل مبرر كدحها على عتبات هذا الوجود !!

نتائـــج البحـــث

١ ــ دلالة التمرد ــ بحلوله فى الواقع اللغوى ، والواقع الفنى ، والواقع الحيوى ، على نحو من التناغم والاتساق ــ على أنه ظاهرة طبيعية أصيلة نابعة من حاجة حقيقية اليها وليس من مجرد افتراض دراسى .

٢ ــ اتخاذ التمرد موقفا جدليا من العالم ككل ، فهو محاولة دائبة لفهم هــذا العالم المعضل ، والتمرد على كافة جوانب السلب فيه .

٣ ــ تحديد الفرق بين التمرد ــ الذى هو عمل فى مجال الماضى بنقضه أو تجــاوزه أو الثورة عليه ــ وبين التجديد الذى هو عمل فى مجال الماضى أيضا ولكن باحيائه أو استلهامــه أو احتذائه ، حتى لا يختلط نوع بنوع أو عالم بعالم .

٤ ــ تحديد الفرق بين التمرد والثورة : فالتمرد فى الشعر يمهد للثورة فى الواقع ، كما أن التمرد لا يعنى فى حركته باحلال البدائل بينما تجهد الثورة فى حركتها لاحلال البديل .

٥ ــ دوران التمرد ــ فى الشعر العربى المعاصر ــ بين السانحة والظاهرة ، فتمرد السانحة يمثل انفلاتا عاطفيا أو موقفا نادرا من مواقف الرفض لدى الشاعر ، بينما يمثل تمــرد الظاهرة موقفا فلسفيا ينزع فى حركته عن رؤية شمولية تتسم بكلية الفكر والاقتناع .

٦ ــ تثوير التمرد للجماهير من خلال مخاطبتها ليس بأسلوب المباشرة أو المحاكــاة ، فان هذا الأسلوب مرفوض للتمرد منذ البدء ، لأن التمرد فى الفن يعنى (الخلق) وليــس (النقل) وهو فى هذا الفهم لطبيعة التعبير الفنى يعمل وفق قوانين الفن الصحيحة ، وليــس وفق قوانين الأشياء كما هى فى التاريخ .

٧ ــ تحديد بدء المعاصرة ــ فيما ترى هذه الدراسة ــ مع بداية القرن العشرين ، وتأسيس ذلك على عديد من الأسباب التى من أهمها : وجود جسور قوية بين الأدب العربى والأدب الغربى ، وتواتر البعثات العلمية والفكرية وعودتها بوجهات نظر جديدة حاولت أن توصل لها فى واقعنا العربى ، وافتتاح الجامعة الأهلية فى مصر سنة ١٩٠٨ وتخريجها لأجيال تأثرت بمناهجها فى الفكر والفن ، وذيوع الصحافة فى العالم العربى وحمل هذه الصحافة لكثير من معارك الــرأى التى كانت تنشب بين أقطاب هذه الصحافة ، وظهور عدد من الدوريات المتخصصة والعامــة

واحتضان كل دورية لطائفة من حملة الأقلام ، وتشكيل المجامع العلمية واللغوية وحرص هذه المجامع على نقل الثقافة العربية الى الواقع الحي بدلا من كونها التاريخي في بطون الأوراق ، ثم محاصرة الرواد على مستوى العطاء الفكري والفني لهذا الجيل الذي نكتب له .

٨ — ملاحظة احتواء الشعر العربي القديم على عديد من ظواهر التمرد — ولكن في شكل مفرق — وتحديد أبرزها في : شعر الصعاليك الذين انقضوا على واقع التفاوت الطبقي ، وفي شعر المتصوفة الذين تمردوا على سكونية التعبير الشعري ، وفي شعر الخوارج الذين شقوا صف الاجماع السياسي والاجتماعي ، وفي الشعر الأندلسي الذي تمرد على المطولة الشعرية وعلى القافية الموحدة ، وفي شعر البند العراقي الذي تمرد على شكل القصيدة العربية وعلى تقاليدها العروضية الثابتة .

٩ — ملاحظة أن ظهور التمرد في الشعر العربي المعاصر بصورة مكثفة كان استجابة لضغط كثير من العوامل المختلفة التي من أهمها : العامل السياسي ، والعامل الايديولوجي ، والعامل العلمي ، وعامل وفود الثقافات .

١٠ — استقصاء نوعيات التمرد وحصرها في أشكال ثلاثة هي : التمرد الفني — أي تمرد الشعر المعاصر على الشكل وعلى المضمون وعلى اللغة .. والتمرد السياسي — أي تمرد الشعر على الهزائم ، وعلى الصمت والقهر ، وعلى السلاطين .. والتمرد الاجتماعي — أي تمرد الشعر على التفاوت الطبقي ، وعلى القيم الاجتماعية المهترئة ، وعلى الواقع الحضاري المتخلف .. ولقد أسقطت هذه الدراسة من حسابها [redacted] تمرداً آخر هو التمرد الميتافيزيقي على الرغم من عرفانها بصميميته ، ربما لأن المرحلة قد تضيق ببعض جوانبه ، وربما لأنه هروب من التاريخي الى المتعالي حتى لا يعرض صدره لرياح الواقع النقيض ، فتخيف ذلك من بطولة تمرده الوجودي ، وان كان لم يتخيف من جسارة تمرده في وجه الأقوى بلا مبالاة .

١١ — تحديد بداية التمرد على الشكل — كظاهرة — مع بداية القرن العشرين وتجسيد دلائل هذه البداية في محاولات الشعر المرسل ، ثم الشعر المتحرر ، ثم الشعر الحر ، والتركيز على حقيقة أن الشعر المرسل قد انحسر تياره ، وأن الشعر المتحرر قد تجمد اتجاهه ، وأن الشعر الحر وحده هو الذي وقف يقاتل وما يزال ضد عوامل التجمد والانحسار .

١٢ ــ تأكيد أن التمرد المعاصر على الشكل لا يلغى الشكل القديم ، ولكنه يضع بجواره شكلا اخر يحفزه على مواصلة الابداع وضرورة الاجادة .

١٣ ــ التركيز على أن تمرد الشعر الحر ــ هو بالدرجة الأولى ــ تمرد عروضى يتعلق بعدد التفعيلات فى الشطر ، وترتيب هذه التفعيلات ، وتردد الشكل بين البيت والسطر الشعرى والجملة الشعرية ، وبكونه شكلا ذا شطر واحد يرتكز فى حركته على وحدة التفعيلة وليس وحدة البيت ، كما أنه لا ينظم الا فى بحور : الكامل ، والرمل ، والهزج ، والرجز ، والمتقارب ، والخبب ، والسريع ، والوافر . لأن شطريها يتألفان من تكرار تفعيلة واحدة ، أما البحور التى تتألف من تفعيلات لا تكرار فيها فقد لا تصلح للشعر الحر .

١٤ ــ تحليل رفض التمرد على الشكل لوضعية القافية كنهاية لازبة للأبيات واحلال أنواع أخرى من التقفية الداخلية أو النفسية بديلا عنها ، وبيان أن فلسفة القافية كنهاية يضع عندها الشاعر جهده ويمضى ، تحبس كل بيت من أبيات القصيدة فى عالم مغلق ، وتعطيه مبرر أن يكون وحدة مستقلة فى الوقت الذى ينشد التمرد فيه للقصيدة المعاصرة أن تكون كلا لا يستريح الشاعر الا بعد تمامه والانتهاء منه جميعه ، وهو ما اطلق عليه مصطلح الوحدة العضوية للقصيدة .

١٥ ــ تحليل قيام الفلسفة الجمالية للشكل الجديد على ضرورة الربط الجدلى بين الأشكال والعصور ، فالشكل الذى يناسب عصرا معينا قد لا يناسب عصرا اخر اذا جد فى هذا العصر ما يستوجب اعادة صياغة الوجدان الفردى والجماعى على اساس مغاير أو نقيض .

١٦ ــ رد انقضاض التمرد على الشكل القديم الى محاولة التخلص من التعقيد الشكلى المسرف ، ورفض هذا الشكل كنموذج قبلى مسبق مفروض ، والتشوف الى التعبير بطريقة جديدة عن المضامين الجديدة ، والتمهيد لخلق المسرح الشعرى ، والقصة الشعرية ، والملحمة الشعرية ، انطلاقا من قاعدة أن الانسان هو الذى يصنع القوالب وليست القوالب هى التى تصنع الانسان .

١٧ ــ ملاحظة قبول التمرد على الشكل لمزيد من التجريب ومحاولات الخروج بدليل ظهور قصيدة النثر ، والقصيدة المدورة ، مما يقطع بأن هذا التمرد بداية لحركة تمرد أوسع ترهص بها محاولات التجريب المستمر فى شكل القصيدة المعاصرة .

١٨ ـ تأكيد مغايرة مفهوم المضمون لمفهوم الموضوع ، وتحديد المضمون بأنه الموضوع منتخبا ومعالجا من وجهة نظر الشاعر الخاصة التي ينزع عنها في ابداعه الفني ، وليس مجرد الوقوع على موضوع أي موضوع .

١٩ ـ تصويب الحكم في قضية الشكل والمضمون ، وتوضيح أنهما معا وجهان لقضية واحدة ، فليس يمكن تحقيق مضمون ما في معزل عن الشكل .

٢٠ ـ ملاحظة جنوح تمرد المضمون في جانب من جوانب الشعر المعاصر الى التمرد الميتافيزيقي والى تمرد المواقف والتساؤل بصفة خاصة ، وليس الى تمرد الرفض ، وجنوحه في جانب اخر الى التمرد على الواقع السياسي والاجتماعي .

٢١ ـ تحديد التمرد الميتافيزيقي كوجه من أبرز وجوه التفرد المضموني في شعر المدرسة الكلاسيكية ، وفي شعر الزهاوي منها على وجه التخصيص ، وأما في مدرسة الديوان والمهجر وأبوللو والشعر الحر ، فقد كانت هناك جوانب مضمونية متمردة كثيرة ، فتمردت مدرسة الديوان على محدودية الفضاء الذي يتجول فيه الشاعر ، وعلى رضوخه حيال ما يراه من تناقض كوني ، وعلى تعالى المبدعين على الواقع الجدلي ، وعلى بوار الشعر من التفكير ، وعلى شعر التزلف والموارية ، وعلى وصف الأشياء من الخارج دون تعمق أغوارها الباطنة ، وعلى بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة انسانية ، وعلى انمحاء الموقف الشخصي في العمل الشعري ، وعلى الغموض الكثيف مع ضرورة التفريق بينه وبين العمق ، وعلى التفكك ، والاحالة .. وتمردت مدرسة المهجر على حبس الشعر في اغراضه التقليدية من وصف الى مدح الى غزل الى هجاء ، وخرجت الى ساحة التأمل الكوني في الطبيعة وما بعد الطبيعة ، وألقت بأسئلتها الميتافيزيقية الهائلة مقنعة فعلها في هذا الصدد بنوع من اللاأدرية الشاملة .. وتمردت جماعة أبوللو كذلك على الأغراض التقليدية ، وارتمت بكاملها في أحضان الطبيعة والاغتراب النفسي .. وتمردت مدرسة الشعر الحر على المنطق والعقلاني والمألوف وجنحت الى نوع من الغموض والأسطورة والرمز والانفصال عن الوقائع الجزئية وعن المعنى الثبوتي في الطبيعة والتاريخ .

٢٢ ـ القطع بأن خروج التمرد على اللغة تم بواسطة اللغة نفسها وهذا وحده ينفي مظنة الهدم التخيل ، ويؤكد قضية القصد الى تجديد شباب اللغة ، وكما أنه لا انفصال بين الشكل والمضمون في القصيدة الشعرية ، فكذلك ليس هناك فصل بين اللغة والشكل لأن الشكل في القصيدة

لا يمكن أن يتحقق الا من خلال اللغة ٠

٢٣ ــ التركيز على توجه التمرد في مجال اللغة الى رفض جريان اللفظ في مستويين متوازيين بين الشعر والنثر ، ومحاولة الغاء أو تقريب المسافة بينهما ٠٠ والى رفض رتوب الصياغة وجريانها وفق منطق نحوى وبلاغى ثابت مكرور بلا اعادة لصوغه ــ على ضوء القاعدة أيضا ــ من خلال نظرة ذاتية توسع من دائرة التعامل مع هذا المنطق ٠٠ والى رفض نمطية الأسلوب وجمود الصورة ونضوب التجربة وغلبة المحسنات ٠٠ والى رفض تقليدية العلاقة بين حاضر الابداع وماضيه بحيث لا يبقى هذا الماضى حائطا يحجب الرؤية الخاصة أو يمنع أن يتنفس الشاعر الا من خلاله ٠٠ والى رفض عشوائية البناء الفنى ، وضرورة تأسيس القصيدة على الوحدة العضوية ، وشخصية الأسلوب ، والرمز الى المعنى ، والهمس بدلا من الخطابة ، والتعبير بالمعادل بدلا من التقرير ، واضافة شئ من الغموض النابع من طبيعة الفكر الفلسفى وليس من مجرد اللعب بالكلمات ، ومحاولة القص ، والتعبير بالصورة ، واعطاء القصيدة أكثر من صوت وأكثر من حوار ٠

٢٤ ــ حصر التمرد السياسى ــ من خلال الشعر العربى المعاصر ــ فى اتجاه (التمرد على الهزيمة) و (التمرد على الصمت والقهر) و (التمرد على السلطان) ٠٠ وتحديد فعل التمرد على الهزيمة فى اسقاط التمرد على الواقع الانى ، والخروج من موقف الاحساس بالهزيمة على الأرض الى موقف الاحساس بالهزيمة فى السماء ، والانحناء على الذات بالتعذيب والادانة ، وعلى القيم الحضارية بالتسفيه والتشويه ، وابراز روح التحدى والرفض وتجسيد ذلك فى مظاهر من الوجود المادى والمعنوى ، والدخول فى عالم التاريخ للتحدث من خلاله ومعارضة حاضره الكابى بماضيه المضئ ، واستخدام التاريخ ليس كمثال لمعارضة الحاضر بالماضى ولكن كرافد يلهم الواقع المعاصر والاتكاء على الحس العقيدى ايجابا وسلبا لتحريك غضب الجماهير بلمس مواطن الاثارة فيها ، ورفض الجانب الجمالى فى الطبيعة اذا أصبح هذا الجانب الطبيعى مهزوما أو مستباحا ، والتمرد على الواقع الحضارى اذا صار هذا الواقع حبرا وورقا ، ورفض محاولات تذويب الشخصية القومية أو ربطها بالتبعية أو تلهيتها عن دورها الحقيقى فى التاريخ ، واحتواء عنصر السخرية والتحدث من خلاله عن هموم الهزيمة وتحدى هذه الهزيمة وهذه الهموم ، وتردد الشكل الشعرى الذى حمل كل هذه المضامين بين التحرر والاتباع ، وتردد المضمون الشعرى الذى تململ داخل هذا الشكل بين التأمل والهياج ٠

وتحديه فعل التمرد على الصمت والقهر فى تأكيد ملازمة الكلمة — بما هى المقابل الموضوعى للصمت — للكون والوجود بالفعل أو بالقوة ، والتأبى على المساومة والاخضاع والتبعية ، والالتزام المطلق بالصدق والشرف ، وحمل مفهوم الحضارة المفكرة الشاعرة ، وتجسيد الجدل التاريخى بين الحرف والسيف وبين الفارس والصليب ، وفضح المحتوى العابث لفهم الكلمة على أنها حركة صوتية بعيدة عن الفعل ، والرحيل الى مدن العشق المجهولة والتألق والانطفاء بالكلمة على اسوارها فى محاولة الاقتحام ، ورفض الكلمة لذاتها اذا حرفها الشاعر وتلهى بها بينما تخوض الجماهير معركتها الضارية ضد الجهل والظلام ، وتلمس البوح من أصحاب الرؤية البعيدة اتقاء لما يحمل الاتى من رياح .

وتحديد فعل التمرد على السلطان فى الحماس الخطابى الذى يمثل تتابعا بيتيا بلا مراوحة بين موقف وموقف ، ولا بين مستوى ومستوى ، وفى قص المضمون من خلال شخوص واحداث يتوتر فيها التعبير فى لحظات التأزم الى أوج الانفعال ، ويسترخى فى لحظات السخرية واللامبالاة الى حد المباشرة ، وفى بناء الموقف الدرامى والتحدث من خلال الجدل الدائر بين عناصر الموقف عن هموم الواقع وطموح المستقبل ، وفى تجسيد الصراع بين السلطان والعامة من خلال الصور الشعرية أو تتابع المقاطع أو تناظرها ، وفى الارتكاز على نقطة محورية والتمدد منها هنا وهناك فى اتجاه تعميق حس الرفض والتمرد ، وفى التقاط ومضة حضارية تعكس روح المفارقة بين مضمون الحضارة الحقيقى وبين مضمون الحضارة القشرى كما تمثلهما الكلمة .

٢٥ — حصر التمرد الاجتماعى — من خلال الشعر العربى المعاصر — فى اتجاهات : (التمرد على القيم الاجتماعية فى شكلها الطبقى) و (التمرد على القيم الاجتماعية فى شكلها النوعى) و (التمرد على الواقع الحضارى فى شكله المتخلف) ، وملاحظة أنه فى كل اولئك أخذ شعر التمرد الاجتماعى يعمل من خلال التزامه بقضية التغيير لصالح التطور ، ونقض بناء التقاليد التى تحكم حركة الاجتماع حين تصل هذه التقاليد الى مرحلة التجمد والانحدار ، أى أنه هنا يعمل فى الواقع وفى مناجزة قوى التخلف .. ففى التمرد على القيم الاجتماعية فى شكلها الطبقى واجه شعر التمرد التفاوت كقضية موضوعية عامة تتعلق بحرية الشعب ، وواجهه كاختلال فى العلاقة بين الانسان والانسان ، وكاختلال فى العلاقة بين المواطن والمستعمر .. وواجهه كمفارقة بائسة بين رزق الأموات وتصور الأحياء .. وواجهه كوضعية مغلوطة تضع المال فى يد الأغنياء ، وتمنعه أيدى

الأذكياء ٠٠ وواجهه كخطأ منهجي حين يسخر الثروة للقوى الجاهلة المنكفئة على لذاذاتها الحسية والجنسية بينما تعانى القوى المبدعة والمناضلة من بوارها البادى الرهيب ٠٠٠ وفى التمرد على القيم الاجتماعية فى شكلها النوعى واجه شعر التمرد وضعية الحجاب من حيث كونه سجنا للمرأة يحول بينها وبين حق الخروج والتعليم ، كما واجه حرمان المرأة من حقوقها السياسية والاجتماعية ، كما واجه قضية العار بمحاولة زحزحته عن اللحاق بالمرأة دون الرجل مع انهما شريكان لا يتم العار الا فى المسافة الواصلة بينهما ، كما واجه قضية الجنس وحاول أن يصحح وضعيته الاجتماعية بفضح ابعاده المأساوية حتى ينكشف للواقع ، ايمانا بأن هذه الوضعية طالما تستر خلفها الجارمون الحقيقيون ، كما واجه قضية الحب والتغير النوعى الذى طرأ على مفهومه فى العصر الحديث ٠٠٠ وفى التمرد على الواقع الحضارى المتخلف واجه شعر التمرد قضية الاتجاه الى الحضارة الغربية فى شكلها الأنقى والأعمق ، وقضية الاتجاه الى الحضارة الغربية فى شكلها الأحدث والأرقى ، وقد عبر شعر التمرد فى هذا الصدد عن التمزق والمعاناة والمطالبة بواقع بديل ، وعن لا انسانية الحضارة الحديثة حين [redacted] بناءها النهائى على التفرقة اللونية والعنصرية ، كما واجه شعر التمرد على الواقع الحضارى قضية الاستعانة بالتراث اسقاطا منه على الواقع ، وبالاساطير استشرافا لاشتباكه مع الفكر المعاصر ، وبالفكر الفلسفى تعبيرا عن روح الحضارة الحديثة المعقدة ، وبالقناع لاعطاء الشخصية خلفية تاريخية ، وبحس التحرر الكامن فى كل شعر حقيقى ٠

٢٦ ــ تتبع ظواهر التمرد أو ارهاصات ظواهر التمرد فى الشعر العربى القديم تتبعا تاريخيا منذ العصر الجاهلى حتى الان ، ومراعاة التسلسل التاريخى فى هذا التتبع ، قصدا الى وضع الظاهرة المعاصرة فى مناطها الطبيعى من حركة التطور وحركة التاريخ ٠

٢٧ ــ التقعيد لكل هذه القضايا ، وضم مفرداتها فى ظواهر كلية ، وتخطى بعض الشواهد الهامشية اكتفاء بالشواهد الصميمية ، ووضع التمرد كظاهرة شمولية فى معترك الظواهر الأدبية المعاصرة ليحتل موقعه البارز الذى ينبغى أن يكون له ، وهو موقع هائل وخطير !!

✱ ✱

ـ أ ـ

المصـــــادر والمراجـــــع

١ ـ ابليس ـ عباس محمود العقاد ـ لمجموعة من الباحثين ـ الانجلو ـ مصر .

٢ ـ ابن الرومى ـ عباس محمود العقاد ـ كتاب الهلال (٢١٤) .

المائة

٣ ـ اتجاهات الادب العربى فى السنين [redacted] الاخيرة ـ محمود تيمور ـ مكتبة الاداب ومطبعتها بالجماميز .

٤ ـ اجمل منك لا ـ سعيد عقل ـ المكتب التجارى ـ بيروت .

٥ ـ أحبك أو لا أحبك ـ محمود درويش ـ دار الاداب ـ بيروت (١٩٧٢) .

٦ ـ احلام الفارس القديم ـ صلاح عبد الصبور ـ دار الاداب ـ بيروت .

٧ ـ أخر الليل ـ محمود درويش ـ دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر ـ دمشق .

٨ ـ الادب العربى الحديث ومدارسه ـ د . محمد عبد المنعم خفاجى ـ مكتبة الازهر .

٩ ـ الادب المعاصر فى مصر ـ د . شوقى ضيف ـ دار المعارف ـ مصر .

١٠ ـ أدب المهجر ـ عيسى الناعورى ـ دار المعارف ـ مصر .

١١ ـ ادبنا وادباؤنا فى المهاجر الامريكية ـ جورج صيدح ـ بيروت ١٩٥٧ ط ٢ .

١٢ ـ الادب والفن فى ضوء الواقعية ـ جون فريفيل ـ ترجمة محمد مفيد الشوباشـــى ـ دار الفكر العربى .

١٣ ـ الادب وفنونه ـ د . عز الدين اسماعيل ـ دار الفكر العربى .

١٤ ـ الارواح الحائرة ـ نسيب عريضة ـ نيويورك ١٩٤٦ .

١٥ ـ أزهار الخريف ـ عبد الرحمن شكرى ـ منشأة المعارف بالاسكندرية .

١٦ ـ اسطورة سيزيف ـ البير كامى ـ ترجمة عبد المنعم الحفنى ، مطبعة الدار المصرية .

١٧ ـ اصرار ـ كمال عبد الحليم ـ دار الفن الحديث .

١٨ ـ اطياف من حياة مى ـ طاهر الطناحى ـ كتاب الهلال (٢٧٩)

١٩ ـ اعجاز القران ـ ابو بكر محمد بن الطيب الباقلانى ـ دار المعارف مصر ١٩٦٣ .

٢٠ ـ اغانى افريقيا ـ محمد الفيتورى ـ مكتبة المعارف ـ بيروت .

٢١ ـ اغانى الحياة ـ ابو القاسم الشابى ـ دار مصر للطباعة ١٩٥٥ .

٢٢ ـ اغانى مهيار الدمشقى ـ ادونيس ـ دار العودة ـ بيروت •

٢٣ ـ الاغانى ـ ابو الفرج الاصفهانى ـ دار الكتب •

٢٤ ـ اغنيات مصرية ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ دار مغيس للطباعة ١٩٥٨ •

٢٥ ـ افادة فى محكمة الشعر ـ نزار قبانى ـ منشورات نزار قبانى ـ بيروت •

٢٦ ـ اقول لكم ـ صلاح عبد الصبور ـ منشورات المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر ـ بيروت •

٢٧ ـ البير كامى ـ حياته وادبه وفلسفته من كتاباته ـ مورفان لوبيسيك ـ ترجمة حسين نديم ـ دار النهضة العربية •

٢٨ ـ اليوت ـ د • فائق متى ـ دار المعارف ـ نوابغ الفكر الغربى (١٧) •

٢٩ ـ امين الريحانى ـ مارون عبود ـ دار المعارف ـ مصر ـ سلسلة اقرأ (١٣١) •

٣٠ ـ انشودة المطر ـ بدر شاكر السياب ـ دار مجلة شعر ـ بيروت •

٣١ ـ اوراق الخريف ـ ندرة حداد ـ (١٩٤١) •

٣٢ ـ اوراق الزيتون ـ محمود درويش ـ دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر ـ دمشق •

٣٣ ـ الاوشال ـ جميل صدقى الزهاوى ـ مطبعة بغداد ١٩٣٤ •

ـ ب ـ

٣٤ ـ بريد الغربة ـ محمد مهدى الجواهرى ـ مطبعة المعارف ـ بغداد (١٩٦٩) •

٣٥ ـ بساط الريح ـ فوزى المعلوف •

٣٦ ـ بعد الاعاصير ـ عباس محمود العقاد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة •

٣٧ ـ البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ـ أمل دنقل ـ دار الاداب ـ بيروت •

٣٨ ـ بلاغة العرب فى القرن العشرين ـ جمع محيي الدين رضا ـ القاهرة •

٣٩ ـ بلوتولاند وقصائد أخرى ـ د • لويس عوض ـ ١٩٤٧ •

٤٠ ـ بيادر الجوع ـ خليل حاوى ـ دار الاداب ـ بيروت •

٤١ ـ بين الكتب والناس ـ عباس محمود العقاد ـ دار الكتاب العربى ـ بيروت •

ـ ت ـ

٤٢ ـ تأملات فى زمن جريح ـ صلاح عبد الصبور ـ دار العودة ـ بيروت •

٤٣ ـ تاج العروس ـ المجلد الثانى ـ دار ليبيا للنشر والتوزيع ـ بنغازى •

٤٤ ـ تاريخ اداب اللغة العربية ـ جرجي زيدان ـ مطبعة الهلال (١٩٣٠)

٤٥ ـ تاريخ الادب العربي ـ احمد حسن الزيات ـ مطبعة الاعتماد ـ ط ٢ .

٤٦ ـ التجديد في شعر المهجر ـ أنس داود ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة .

٤٧ ـ تجربتي الشعرية ـ عبد الوهاب البياتي ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت .

٤٨ ـ تطور الادب الحديث في مصر ـ د . احمد هيكل ـ دار المعارف ـ مصر .

ـ ث ـ

٤٩ ـ الثابت والمتحول ـ أدونيس ـ دار العودة ـ بيروت .

٥٠ ـ الثمالة ـ جميل صدقي الزهاوي ـ بغداد (١٩٣٩) .

٥١ ـ الثورة والادب ـ د . لويس عوض ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة (١٩٦٧) .

ـ ج ـ

٥٢ ـ جبران خليل جبران ـ ميخائيل نعيمة ـ كتاب الهلال (٩٠) .

٥٣ ـ الجداول ـ ايليا ابو ماضي .

ـ ح ـ

٥٤ ـ حبيبتي ـ نزار قباني ـ دار الاداب ـ بيروت .

٥٥ ـ حديث الاربعاء ـ د . طه حسين ـ دار المعارف ـ مصر .

٥٦ ـ حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ـ س . موريه ، ترجمة سعد مصلوح ـ عالم الكتب .

٥٧ ـ حركات التجديد في الادب العربي ـ د . يوسف خليف (بالاشتراك) ـ دار الثقافة للطبع والنشر ـ ١٩٧٥ .

٥٨ ـ حصاد الهشيم ـ ابراهيم عبد القادر المازني ـ الدار القومية للطباعة والنشر .

٥٩ ـ حوار عبر الابعاد الثلاثة ـ بلند الحيدري ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية .

٦٠ ـ حياتي في الشعر ـ صلاح عبد الصبور ـ دار العودة ـ بيروت .

ـ خ ـ

٦١ ـ الخريف ـ الياس فرحات ـ مطبعة صفدي التجارية ـ سان باولو (١٩٥٤) .

٦٢ ـ الخطرات ـ عبد الرحمن شكري ـ منشأة المعارف بالاسكندرية .

٦٣ ـ خلاصة اليومية ـ عباس محمود العقاد ـ مكتبة عمار للطباعة والنشر والتوزيع .

٦٤ ـ الخمائل ـ ايليا ابو ماضي ـ دار العلم للملايين (١٩٦١) ط ٤ .

٦٥ ـ خمسة دواوين للعقاد ـ عباس محمود العقاد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٦٦ ـ خمسة من شعراء الوطنية ـ مجموعة من الباحثين ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ـ د ـ

٦٧ ـ دراسة الادب العربي ـ د . مصطفى ناصف ـ الدار القومية للطباعة والنشر .

٦٨ ـ دراسات في الادب ـ محمد احمد العزب ـ المجلس الاعلى للفنون والاداب .

٦٩ ـ دراسات في الشعر ـ محمد احمد العزب ـ المجلس الاعلى للفنون والاداب .

٧٠ ـ دراسات في الشعر العربي الحديث ـ انطانيوس ميخائيل ـ المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت .

٧١ ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر ـ د . شوقي ضيف ـ دار المعارف ـ مصر .

٧٢ ـ دروس في تاريخ اداب اللغة العربية ـ معروف الرصافي ـ بغداد (١٩٢٨) .

٧٣ ـ دلائل الاعجاز ـ عبد القاهر الجرجاني .

٧٤ ـ دمي على كفي ـ سميح القاسم ـ دار فلسطين للتأليف والطباعة والنشر ـ دمشق .

٧٥ ـ الديوان ـ عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني ـ دار الشعب بالقاهرة ط ٣ .

٧٦ ـ ديوان البارودي ـ محمود سامي البارودي ـ مطبعة دار الكتب المصرية ـ ١٩٤٢ .

٧٧ ـ ديوان الجواهري ـ محمد مهدي الجواهري ـ مطبعة الرابطة ـ بغداد .

٧٨ ـ ديوان حافظ ابراهيم ـ حافظ ابراهيم ـ مطبعة دار الكتب ١٩٣٩ .

٧٩ ـ ديوان الخطيب ـ فؤاد الخطيب .

٨٠ ـ ديوان الخليل ـ خليل مطران ـ مطبعة دار الهلال بمصر (١٩٤٩) .

٨١ ـ ديوان الرصافي ـ معروف الرصافي ـ دار الفكر العربي (١٩٥٣) .

٨٢ ـ ديوان صالح جودت ـ صالح جودت ـ القاهرة (١٩٣٤) .

٨٣ ـ ديوان عبد الرحمن شكري ـ عبد الرحمن شكري ـ منشأة المعارف بالاسكندرية .

٨٤ ـ ديوان العقاد ـ عباس محمود العقاد ـ مطبعة البوسفور (١٩١٦) .

٨٥ ـ ديوان عمر ابو ريشة ـ دار العودة ـ بيروت .

٨٦ ـ ديوان المناقيد ـ جورج عساف .

٨٧ ـ ديوان القروى ـ رشيد سليم الخورى ـ مطبعة صفدى التجارية .

٨٨ ـ ديوان المازنى ـ ابراهيم عبد القادر المازنى ـ المجلس الاعلى للفنون والاداب بالقاهرة .

٨٩ ـ ديوان محرم ـ احمد محرم ـ دمنهور (١٩٢٠) .

٩٠ ـ ديوان من دواوين ـ عباس محمود العقاد ـ مطبعة الاستقامة ـ القاهرة .

٩١ ـ ديوان الهمشرى ـ محمد عبد المعطى الهمشرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٩٢ ـ ديوان الوطن المحتل ـ جمع يوسف الخطيب ـ دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر دمشق

ـ ر ـ

٩٣ ـ الرؤيا الابداعية ـ جمع هاسكل بلوك ـ وهيرمان سالنجر ، ترجمة اسعد حليم مشروع الالف كتاب .

٩٤ ـ رائد الشعر الحديث ـ د . محمد عبد المنعم خفاجى ـ القاهرة ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦ .

٩٥ ـ رجال عرفتهم ـ عباس محمود العقاد ـ كتاب الهلال (١٥١) .

٩٦ ـ الرسم بالكلمات ـ نزار قبانى ـ منشورات نزار قبانى ـ بيروت .

٩٧ ـ الرمزية والادب العربى الحديث ـ انطون غطاس كرم ـ دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ـ بيروت .

ـ ز ـ

٩٨ ـ زمن الشعر ـ ادونيس ـ دار العودة ـ بيروت .

٩٩ ـ الزهاوى وثورته فى الجحيم ـ د . جميل سعيد ـ معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨

١٠٠ ـ الزهاوى وديوانه المفقود ـ هلال ناجى ـ الناشر دار العرب بمصر .

١٠١ ـ زهر الاداب ـ ابو اسحق ابراهيم بن على بن تميم الحصرى .

١٠٢ ـ زهر الربيع ـ عبد الرحمن شكرى ـ منشأة المعارف بالاسكندرية .

١٠٣ ـ زيارة السيدة السومرية ـ حسب الشيخ جعفر ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية .

ـ س ـ

١٠٤ ـ سفر الفقر والثورة ـ عبد الوهاب البياتى ـ دار الاداب بيروت .

١٠٥ ـ سيرة ذاتية لسارق النار ـ عبد الوهاب البياتى ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية .

— ش —

١٠٦ ـ شجرة القمر ـ نازك الملائكة ـ دار العلم للملايين ـ بيروت .

١٠٧ ـ شجر الليل ـ صلاح عبد الصبور ـ دار الوطن العربي للطباعة والنشر ـ بيروت .

١٠٨ ـ شظايا ورماد ـ نازك الملائكة ـ منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ببيروت .

١٠٩ ـ الشعر العراقي الحديث ـ د . يوسف عز الدين ـ الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .

١١٠ ـ الشعر العربي الحديث وروح العصر ـ جليل كمال الدين ـ بيروت (١٩٦٤) .

١١١ ـ الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ د . عز الدين اسماعيل ـ
دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة .

١١٢ ـ الشعر العربي والذوق المعاصر ـ د . محمد كامل حسين ـ مطبوعات مجلة الاذاعة .

١١٣ ـ الشعر قنديل أخضر ـ نزار قباني ـ منشورات المكتب التجاري ـ بيروت .

١١٤ ـ الشعر المتجدد ـ عز الدين الامين .

١١٥ ـ الشعر والشعراء لابن قتيبه .

١١٦ ـ الشعر والشعراء في العراق ـ احمد ابو سعد ـ دار المعارف ـ بيروت (١٩٥٨) .

١١٧ ـ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ـ د. يوسف خليف ـ دار المعارف ـ مصر .

١١٨ ـ شعراء العرب المعاصرون ـ د . أحمد زكي ابو شادي ـ دار الطباعة الحديثة ١٩٥٨ .

١١٩ ـ شعراء العصر ـ د . محمد صبري ـ القاهرة (١٩١٢) .

١٢٠ ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ـ عباس محمود العقاد ـ كتاب الهلال (٢٥٢) .

١٢١ ـ شعري ـ محمود ابو الوفا ـ دار المعارف ـ مصر (١٩٦٢) .

١٢٢ ـ الشفق الباكي ـ د . احمد زكي ابو شادي ـ المطبعة السلفية ـ مصر (١٩٢٦) .

١٢٣ ـ الشوقيات ـ احمد شوقي ـ مطبعة الاستقامة (١٩٥٠) .

— ص —

١٢٤ ـ الصورة الادبية ـ د . مصطفى ناصف ـ مكتبة مصر .

— ض —

١٢٥ ـ ضرورة الفن ـ ارنست فيشر ـ ترجمة اسعد حليم ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف
والنشر .

— ط —

١٢٦ — طفولة نهد — نزار قباني — دار الاداب — بيروت .

— ع —

١٢٧ — عابر سبيل — عباس محمود العقاد — الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٢٨ — عاشق من فلسطين — محمود درويش — دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر بدمشق .

١٢٩ — العصر الاسلامي — د . شوقي ضيف — دار المعارف بمصر ط ٥ .

١٣٠ — العصر الجاهلي — د . شوقي ضيف — دار المعارف بمصر ط ٥ .

١٣١ — العصر العباسي الاول — د . شوقي ضيف — دار المعارف بمصر ط ٤ .

١٣٢ — العروض والقوافي — د . محمد عبد المنعم خفاجي — وطه الزيني — مكتبة ومطبعة صبيح .

١٣٣ — العقاد دراسة وتحية — مجموعة من الباحثين — الانجلو — مصر .

١٣٤ — العمدة — ابن رشيق .

١٣٥ — عيار الشعر — ابن طباطبا العلوي .

١٣٦ — العيون الظماء للنور — يوسف الخطيب — دمشق (١٩٥٥ م) .

— غ —

١٣٧ — الغربال — ميخائيل نعيمة — دار المعارف — مصر (١٩٥١) .

— ف —

١٣٨ — فتح — نزار قباني — منشورات نزار قباني — بيروت .

١٣٩ — فن الشعر — د . محمد مندور — المكتبة الثقافية (١٢) .

١٤٠ — في الادب والنقد — د . محمد مندور — دار نهضة مصر للطباعة والنشر .

١٤١ — في شعر النكبة — د . صالح الاشتر — مطبعة جامعة دمشق .

١٤٢ — في الميزان الجديد — د . محمد مندور — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤ .

١٤٣ — في النقد الادبي — د . شوقي ضيف — دار المعارف — مصر .

— ق —

١٤٤ — قاب قوسين — محمود حسن اسماعيل — مكتبة دار العروبة .

١٤٥ — قالت لي السمراء — نزار قباني — مطابع دار الكتب — بيروت . ط ٢ .

١٤٦ ـ قرارة الموجة ـ نازك الملائكة ـ دار الكاتب العربي مصر ـ ط ٣ .

١٤٧ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع ـ عبد الوهاب البياتي ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية .

١٤٨ ـ قصائد من نزار قباني ـ نزار قباني ـ دار الاداب ـ بيروت .

١٤٩ ـ قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة ـ دار الاداب بيروت .

١٥٠ ـ قضايا ومواقف ـ د . عبد القادر القط ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

١٥١ ـ قضية الشعر الجديد ـ د . محمد النويهي ـ مكتبة الخانجي ـ دار الفكر ط ٢ .

١٥٢ ـ قلب العراق ـ امين الريحاني ـ بيروت (١٩٣٥) .

ـ ك ـ

١٥٣ ـ كامو والتمرد ـ روبير دلوبيه ـ ترجمة د . سهيل ادريس ـ دار الاداب ـ بيروت

١٥٤ ـ الكامل للمبرد ـ محمد ابو الفضل ابراهيم وسيد شحاته ـ مكتبة نهضة مصر ومطبعتها .

١٥٥ ـ كتاب البحر ـ عبد الوهاب البياتي ـ دار العودة ـ بيروت .

١٥٦ ـ كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل ـ ادونيس ـ المكتبة العصرية ـ بيروت .

١٥٧ ـ كلمات لا تموت ـ عبد الوهاب البياتي = دار الاداب ـ بيروت ط ٢ .

ـ ل ـ

١٥٨ ـ لآلئ الافكار ـ عبد الرحمن شكري ـ منشأة المعارف بالاسكندرية .

١٥٩ ـ لا ـ نزار قباني ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت .

١٦٠ ـ اللباب ـ جميل صدقي الزهاوي ـ بغداد (١٩٢٨) .

١٦١ ـ اللحن الثائر ـ جليله رضا ـ دار مصر للطباعة .

١٦٢ ـ لحن الحرية والصمت ـ د . عبد الغفار مكاوي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ المكتبة الثقافية (٣٢٢) .

١٦٣ ـ لن ـ أنسي الحاج ـ دار مجلة شعر ـ بيروت .

ـ م ـ

١٦٤ ـ المتمرد ـ البيركامي ـ ترجمة عبد المنعم الحفني ـ مطبعة الدار المصرية .

١٦٥ ـ متن الكافي في علمي العروض والقوافي ـ أبو العباس أحمد بن شعيب القنائي ـ مطبعة

الترقى (١٣٣٤ هـ) .

١٦٦ ــ المجموعة الكاملة لجبران خليل جبران ــ بيروت .

١٦٧ ــ محاضرات فى شعر على محمود طه ــ نازك الملائكة ــ القاهرة (١٩٦٥)

١٦٨ ــ مختارات من وحى العام ــ احمد زكى ابو شادى ــ القاهرة (١٩٢٨) .

١٦٩ ــ مرثية العمر الجميل ــ احمد عبد المعطى حجازى ــ دار العودة بيروت .

١٧٠ ــ المسرح والمرايا ــ ادونيس ــ دار الاداب ــ بيروت .

١٧١ ــ مشكلات اللغة العربية ــ محمود تيمور ــ مكتبة الاداب ــ القاهرة .

١٧٢ ــ المصطلح فى الادب الغربى ــ د . ناصر الحانى ــ المكتبه المصريه ــ صيدا ــ بيروت .

١٧٣ ــ المعبد الغريق ــ بدر شاكر السياب ــ دار العلم للملايين ــ بيروت .

١٧٤ ــ مع الشعراء ــ حارث طه الراوى ــ دار القلم .

١٧٥ ــ المعلقات السبع ــ شرح الزوزنى ــ مطبعة حجازى ــ القاهرة .

١٧٦ ــ مقدمة الشعر العربى ــ ادونيس ــ دار العودة ــ بيروت .

١٧٧ ــ مقدمة لدرس لغة العرب ــ عبد الله العلايلى ــ القاهرة (١٩٣٧) .

١٧٨ ــ الملاح التائه ــ على محمود طه ــ مطبعة الاعتماد ــ القاهرة .

١٧٩ ــ مناهل الادب العربى ــ مختارات من فوزى المعلوف ــ مكتبة صادر ــ بيروت .

١٨٠ ــ من الشعر الحديث ــ اختيار ابراهيم العريض ــ دار العلم للملايين ــ بيروت .

١٨١ ــ منشورات فدائية على جدران فلسطين ــ نزار قبانى ــ منشورات نزار قبانى ــ بيروت .

١٨٢ ــ مهرجان الشعر الثامن ــ المجلس الاعلى للفنون والاداب ــ القاهرة .

١٨٣ ــ مهرجان الشعر الخامس ــ المجلس الاعلى للفنون والاداب ــ القاهرة .

١٨٤ ــ موازين الشعر العربى باستعمال الحروف الثنائية ــ د . محمد طارق الكاتب ــ مطبعة مصلحة الموانى العراقية .

١٨٥ ــ المواكب ــ جبران خليل جبران .

ــ ن ــ

١٨٦ ــ ناجى ــ حياته وشعره ــ صالح جودت ــ المجلس الاعلى لـ لفنون والاداب ــ القاهرة .

١٨٧ ــ الناس فى بلادى ــ صلاح عبد الصبور ــ دار الاداب ــ بيروت .

١٨٨ـ النار والكلمات ـ عبد الوهاب البياتي ـ دار الكاتب العربي ـ بيروت .

١٨٩ـ الناي والريح ـ خليل حاوي ـ دار الطليعة ـ بيروت .

١٩٠ـ نبض الوجدان ـ حافظ جميل ـ بغداد .

١٩١ـ نسيب عريضة ـ الشاعر الكاتب الصحفي ـ د . نادره جميل السراج ـ دار المعارف بمصر .

١٩٢ـ النقد الادبي الحديث في العراق ـ د . احمد مطلوب ـ معهد البحوث والدراسات العربية (١٩٦٨) .

١٩٣ـ النقد والنقاد المعاصرون ـ د . محمد مندور ـ نهضة مصر ـ القاهرة .

١٩٤ـ نهر الرماد ـ خليل حاوي ـ دار الطليعة ـ بيروت .

ـ هـ ـ

١٩٥ـ همس الجفون ـ ميخائيل نعيمة ـ مكتبة صادر ـ بيروت . ط ٢ .

١٩٦ـ هوامش على دفتر النكسة ـ نزار قباني ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت .

ـ و ـ

١٩٧ـ وحي الاربعين ـ عباس محمود العقاد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٩٨ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ـ مكتبة ومطبعة صبيح بالقاهرة .

١٩٩ـ وطنيتي ـ علي الغاياتي ـ مطبعة منبر الشرق (١٩٤٧) ط ٣ .

٢٠٠ـ ويكون التجاوز ـ محمد الجزائري ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية .

ـ ى ـ

٢٠١ـ يوميات امرأة لا مبالية ـ نزار قباني ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت .

دوريـــــــــــــات

٢٠٢ ـ صحيفة عكاظ العراقية .

٢٠٣ ـ مجلة أبوللو .

٢٠٤ ـ مجلة الاملام .

٢٠٥ ـ مجلة الثقافة .

٢٠٦ ـ مجلة الشعر . (كانت تصدرها وزارة الثقافة وتوقفت من عدة سنوات) .

٢٠٧ ـ مجلة الشعر . (تصدر الان) .

٢٠٨ ـ مجلة شعر (اللبنانية) .

٢٠٩ ـ مجلة الطريق .

٢١٠ ـ مجلة عالم الفكر المعاصر (الكويتية) .

٢١١ ـ مجلة الفكر المعاصر .

٢١٢ ـ مجلة الكاتب .

٢١٣ ـ مجلة الهلال .

موسوعـــــــات

٢١٤ ـ دائرة المعارف الاسلامية .

٢١٥ ـ الموسوعة العربية الميسرة .